

Ἀχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης

ΤΟ «ΕΝ ΤΑΙΣ ΑΓΡΥΨΙΝΙΑΙΣ» ΨΑΛΛΟΜΕΝΟ  
ΜΑΚΑΡΙΟΣ ΑΝΗΡ ΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΟΥ ΝΕΩΝ ΠΑΤΡΩΝ

Τὰ σχετικά μὲ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν εἶναι ἤδη γνωστὰ στὴν ἔρευνα, τόσο στὴ γενικότερη ἱστορικὴ<sup>1</sup>, ὅσο καὶ στὴν ἐξειδικευμένη μουσικολογικὴ<sup>2</sup>. Ἀς μοῦ ἐπιτραπεῖ, πάντως, νὰ ἐπιχειρήσω ἐδῶ μιὰ σχετική προοιμιακὴ παρέκβαση, ὥστε νὰ τὰ πληροφορηθοῦν ἀρμοδίως καὶ ὅσοι ἀπὸ τοὺς φιλόμους ἀναγνώστες ἀγνοοῦν, ἐνδεχομένως, τὸ θέμα. Θέλω, ὅμως, νὰ ἀποτολμήσω μιὰν ἀλλιώτικη σκιαγράφηση τῆς φυσιογνωμίας τοῦ Γερμανοῦ, χρησιμοποιώντας ὡς χειραγωγὸ τὸν ἴδιο, ὅπως σχεδὸν αὐτοβιογραφεῖται σ' ἓνα ἀσυνήθιστα ἐκτενῆ κολοφῶνα, γραμμένο στὰ φφ. 424<sup>v</sup>-426<sup>r</sup> τοῦ φερομένου ὡς αὐτογράφου τοῦ Στιχηραρίου τῆς μονῆς Ἀγ. Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου ὑπ' ἀριθμὸν 930<sup>3</sup>. μάλιστα ἐκεῖ ὅχι μόνον αὐτοβιογραφεῖται ἀλλὰ

---

1. Βασικὴ μελέτη ἐπὶ τοῦ θέματος εἶναι ἡ ἐργασία τοῦ Δ. Β. Γόνη, «Ἐγγραφα γιὰ μητροπολίτες τῶν Νέων Πατρῶν (τέλος 16<sup>ου</sup> αἰῶνα-1662)», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* 32 (1997), σσ. 375, 384-388 (ὑπόσημ. 62-75), ὅπου μνημονεύεται καὶ ἡ ὑπάρχουσα λοιπὴ σχετικὴ ἱστορικὴ βιβλιογραφία.

2. Βασικὴ μελέτη ἐπὶ τοῦ θέματος εἶναι, ἀντίστοιχα, ἡ ἐργασία τοῦ Γρ. Θ. Στάθου, «Γερμανὸς ἀρχιερεὺς Νέων Πατρῶν (β' ἡμισυ 15<sup>ου</sup> αἰῶνος). Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του», ἀνάτυπο ἀπὸ τὸν 30<sup>ο</sup> τόμο *Ἐπίσημοι Λόγοι Περιόδου ἀπὸ 31.8.1988 ἕως 31.8.1991 (Πρυτανεὶα Μιχ. Π. Σταθοπούλου)*, Ἀθήνα 1998, σσ. 391-418, ὅπου μνημονεύεται καὶ ἡ ὑπάρχουσα λοιπὴ σχετικὴ μουσικολογικὴ βιβλιογραφία. Ἀπὸ τὰ νεότερα μουσικολογικὰ μελετήματα ἃς ἐπισημανθοῦν ἐνδεικτικὰ ἐδῶ τὸ ἄρθρο τῆς Vesna Peno, «Von der Synoptischen zur Analytischen Neumatischen Notation. Am Beispiel des Sticheron von Germanos Neon Patron», *Musicology. Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts* 7 (2007), pp. 259-278, ἡ σχετικὴ ἀναφορὰ τῆς Nina-Maria Wanek, *Nachbyzantinischer Liturgischer Gesang im Wandel. Studien zu den Musikhandschriften des Supplementum Graecum der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 2007, p. 86, ἀλλὰ καὶ οἱ δημοσιευόμενες στὸν παρόντα τόμο ἐργασίες τῶν Βασιλείου Σαλτερῆ καὶ Ion Croitoru.

3. Γιὰ μιὰν περιγραφὴ τοῦ κώδικα βλ. Ἀθ. Κομίνη, *Πίνακες χρονολογημένων πατριακῶν κωδίκων*, ἐν Ἀθήναις 1968, σσ. 49-50 καὶ πίνακας 101. Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820. Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ νέου ἐλληνισμοῦ*, Ἀθήνα 1980, σσ. 134-136 [ὅπου ἐπισημαίνεται ἡ ἀπὸ δύο διαφορετικοὺς γραφεῖς σύνταξη τοῦ ἐν λόγω

καί αὐτοπροσδιορίζεται ὡς πρὸς τὴ γενικότερη «κοσμολογία» του, τίς φιλοσοφικὲς καὶ θεολογικὲς ἀντιλήψεις του, καθὼς βέβαια καὶ τὴν ἰδιαίτερη μουσικὴ ἰδεολογία του.

Ὁ συγκεκριμένος κολοφῶνας χρησιμοποιεῖται συχνὰ στὴ μουσικολογικὴ ἔρευνα, πάντοτε ὅμως μόνον ὡς πρὸς τὸ τελευταῖο ἀπόσπασμά του (ἓνα τμήμα ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ φράση: «...τούτου χάριν, ἀγῶ ὁ ἐν ἀρχιερεῦσι ταπεινὸς Νέων Πατρῶν Γερμανός, συνέγραψα τὸ ἄσματομελιρρυτό-φθογγον τόδε Στιχηραρομούσιον...»)<sup>4</sup>· πρόκειται, βέβαια, γιὰ τὸ ἀπόσπασμα ποὺ ἀφορᾷ, εἰδικότερα, στὴν περιγραφή τοῦ μουσικοῦ ἔργου τοῦ Γερμανοῦ (τοῦ Στιχηραρίου δηλαδή) ποὺ ἀνθολογεῖται στὸν συγκεκριμένο κώδικα. Τὸ ἀρχικὸ τμήμα τοῦ ἴδιου σημειώματος (ποὺ εἶναι, γενικότερα, καὶ τὸ πλέον «φιλοσοφικό») συνήθως παραλείπεται καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν ἀξιολογεῖται· σ' αὐτό, ὅμως, ὁ Γερμανὸς οἰονεὶ ἐκθέτει ἓνα «προσωπικὸ μαρτύρημα», μέσῳ τοῦ ὁποῖου, παράλληλα, αἰτιολογεῖ καὶ τὸ «χάριν ποίου» λόγου «συνέγραψε»: ποιά τὰ βαθύτερα αἰτία καὶ κάτω ἀπὸ ποιὲς γενικότερα σκέψεις ὡδηγήθηκε πρὸς τὴ μουσικὴ δημιουργία, ἀπὸ τὴν ὁποία καὶ ἐγινε εὐρύτερα γνωστός, μὲ ἀποτέλεσμα τὸ ὄνομά του νὰ ἀποτυπωθεῖ, μὲ ἀνεξίτηλα γράμματα, ὅχι μόνον στὶς δέλτους τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας τῆς Ἰπάτης, ἀλλὰ κυρίως σ' ἐκεῖνες τῆς ἐλληνικῆς ψαλτικῆς τέχνης.

Σ' αὐτό, λοιπόν, τὸ τμήμα τοῦ ἐν λόγω σημειώματος ἡ σκέψη τοῦ Γερμανοῦ περιστρέφεται γύρω ἀπὸ δύο ἔννοιες, ποὺ τίς προσδιορίζει ἐξαρχῆς μὲ τὰ ἐπιρρήματα «ζωτικῶς» καὶ «λογικῶς»· κάτω ἀπὸ τὸ πρῶτο ὑποκρύπτεται, σαφῶς, ἡ φυσικὴ καὶ ἀνεπεξέργαστη ροὴ τῶν πραγμάτων, ἐνῶ στὸ δεύτερο εἶναι προφανὲς ὅτι ὑπείσέρχεται ὁ θεμελιώδης παράγοντας τῆς σκέψης, τῆς λογικῆς, τῆς δημιουργίας:

*Ἐπεὶπερ ὁ ἄνθρωπος τὸ ζῶον εἶναι, ἔστι αὐτό, κατὰ τοῦτο ἐπόμενος, αἰτιώμενος ἐν τῷ μετὰ σώματος βίῳ, τὰ μὲν ζωτικῶς τὰ δὲ λογικῶς ἐξιέναι· καὶ ταύτη γὰρ αἰτία τούτων, ὄντα πράγματι θάτερον κατοιχία· οὕτω τοίνυν διενηνόχατον, εἰ δὲ τὸ ἐξ αὐτῶν περιέχεται ὅλως ταύτη, μόνῳ τῷ λόγῳ νοῆται διαφορά, κρίνεται δὲ ἡμῖν ἐκ τῶν ἀποτελεσμάτων· ἐκ τῶν ἐνεργειῶν γινώσκομεν τὰς αἰτίας καὶ δυνάμεις τῶν πραγμάτων, ὡς κοινῇ ὁ τῶν φιλοσοφούντων κελεύει λόγος καὶ ἡ συνεχῆς πείρα ἡμᾶς ἐναργῶς ἐκδιδάσκει, ὑπαρχούσης τοιαύτης λογικῆς καὶ ἀθανάτου ψυχῆς τῷ περικαλεῖ καὶ θεῷ πλάσματι.*

χειρογράφου καὶ ἐκφράζεται ἡ ἐπιφύλαξη κατὰ πόσον ἕνας ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ὄντως ὁ ἴδιος ὁ Γερμανός· ὁ Χατζηγιακουμῆς πιθανολογεῖ, συγκεκριμένα (βλ. σ. 135), ὅτι «πρόκειται γιὰ ἀκριβὲς ἀντίγραφο τοῦ πρωτοτύπου»].

4. Πλήρως καταχωρίζεται μόνον στὸ προμνημονευθὲν βιβλίον τοῦ Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, σσ. 134-135, ἀπ' ὅπου καὶ τὸν μεταγράφω (ὀρθογραφημένα ἐδῶ) στὴ συνέχεια (ὅσοι το-νισμοὶ ἐπισημαίνονται στὰ παρατιθέμενα ἀποσπάσματα εἶναι δικοί μου) .

Σ' αὐτὴ τῇ διεργασία τοῦ νοός, συνεχίζει στὸ σημείωμά του ὁ Γερμανός, στὴν ἀπόπειρα τοῦ ἀνθρώπου νὰ ὑπερβεῖ τὴ φθαρτότητα καὶ ἀσημαντότητα τοῦ (ζωούδου) ἀνθρωπίνου σώματος, νὰ ἀναζητήσῃ καὶ νὰ ἀναδείξῃ τὴ «λογικὴ καὶ ἀθάνατη ψυχὴ» ποὺ κρύβει μέσα του, αὐτὴ ποὺ θὰ τὸν διαφοροποιήσῃ ἀπὸ τὴν κατὰστασιν τοῦ ζώου, ποὺ θὰ τοῦ φανερώσῃ τὸν σκοπὸ καὶ τὴν προοπτικὴ τῆς ζωῆς του καὶ ποὺ θὰ τὸν βοηθήσῃ νὰ κατανοήσῃ «τὰς αἰτίας καὶ δυνάμεις τῶν πραγμάτων», σ' ὅλη αὐτὴ τὴ λογικὴ διεργασία «περικλείεται –γράφει– καὶ ἡ θεωρητικὴ μουσικὴ»:

Νῦν μὲν διὰ τοῦ νοός περὶ τῶν καθόλου καὶ ὅλως τῆς ὕλης ἀφηρημένων περιπολεῖται, νῦν δὲ περὶ τῶν κατὰ τι κεχωρισμένων κατὰ τι δ' ἀχωρίστων, οἷς καὶ ἡ θεωρητικὴ μουσικὴ περικλείεται, ἥτις εἰ καὶ τῇ μαθηματικῇ ὑποβέβηκεν ἐπιστήμῃ, τὰς ἐξ ἐκείνης ἀρχὰς ἐρανιζομένη καὶ τούτοις δι' ἀποδείξεως, ὡς οἱ πολλοὶ δογματίζουσιν, ἀμοιροῦσα τοῦ χρόνου, αἰτίου ὡς καθὰ καὶ πάσης γενέσεως καὶ φθορᾶς τοῦ ὑπὸ σελήνην, κατὰ τοῦτον λόγον τούτου πατὴρ ὄντος· ἀλλ' οὖν τοῖς ἐπιστήμας πάντως συναριθμῆται.

Ὁ μετ' ἐπιμονῆς καὶ ἐπιτάσεως χαρακτηρισμὸς ἐδῶ τῆς μουσικῆς, τῆς «θεωρητικῆς μουσικῆς», ὅπως τὴν χαρακτηρίζει ὁ Γερμανός (καὶ ὑπ' αὐτὸν τὸν ὄρο δὲν ἐννοεῖ, βέβαια, ἐδῶ τὴ θεωρία τῆς μουσικῆς, ὅπως συνήθως τὴν κατανοοῦμε σήμερα, ἀλλὰ μᾶλλον τὴν εὐλογη –καὶ ἔμφυτη στὸν ἀνθρωπο– ἀνάγκη γένεσης καὶ διαμόρφωσης καὶ ὑπαρξῆς τῆς μουσικῆς σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν προοπτικὴ τῆς λειτουργίας της, κυρίως μέσα στὸν ἐκκλησιαστικὸ χῶρο), ὁ χαρακτηρισμὸς –λέω– τῆς μουσικῆς ὡς ἐπιστήμης δὲν ἔχει θετικιστικὴ χροιά· ἡ θεωρία (δηλαδὴ ἡ θεώρηση, ἡ κατανόηση) τῆς μουσικῆς ἔχει ἐπιμέρους λεπτὲς παραμέτρους, ποὺ τίς σχολιάζει ὁ Γερμανός στὴ συνέχεια τοῦ σημειώματός του, στὴν ἐπόμενη (ἀναμφίβολα τὴν πλέον ἐνδιαφέρουσα μουσικο-λογικὰ) περικοπὴ:

Διὸ οὐκ ἀπεικότως καὶ ἡ μέχρι τότε νῦν ἔχουσα σωζομένη ψαλτικὴ τὴν παραγωγὴν, ἀναμφιλέκτως ἐκείνης ἔσχηκεν ἐπιστήμῃ καὶ ταύτῃ καὶ δι' αὐτὸ τοῦτο καὶ διὰ τὴν καταπείγουσαν τῆς ἀγίας ἡμῶν ἐκκλησίας ἀνάγκη οὔσαν· ἔργον γὰρ αὐτῆς, τὸ ὅξυ τε καὶ βαρὺ εἰς ρυθμὸν πρὸς μελωδίαν τιθέναι, ἀρμόζουσα γὰρ τῶν φωνῶν συμφωνίαν καὶ τὰ τῆς ψυχῆς πάθη κομίζουσα τὰ ἐκείνης πνεύματα καὶ ὅλως ἐπ' ἀρετὴν καὶ θεῖον ὕμνον αὐτὴν διεγείρει· οὐδὲν γὰρ τῇ μουσικῇ ἐπιστήμῃ σκοπούμενον, τοὺς ἀριθμοὺς ἐκ τῆς ἀριθμητικῆς λαβοῦσα λόγον εἶδους ἐπέχοντας καὶ τῷ διὰ τῶν φωνητικῶν ὀργάνων πεπληγμένων ἀερίως ἐν ὕλῃ τιθείσῃ, ὅτι μὴ τὸ ἀνῶσαι τι ἐκ τούτων συγκεῖμενον, ὅπερ ἔστι τὸ μέλος, οὐ τέλος ἢ τέρψις καὶ ἡδονή. Ταύτῃ δ' ἐπιστήμῃς ἴδια καλῶς ἔχει, τὴν καθ' ἡμᾶς μουσικὴν ἐπιστήμην ἀποκαλέσαι, ἥς καὶ οἱ πλείστοι τοῦ χριστιανικοῦ πληρώματος τὰ πολλὰ ἐκκρεμῶς ἔχουσι.

Εἶναι προφανές ὅτι ἐδῶ μιλάει ἓνας ποιμένας, ἓνας ποιμένας –ὅμως– με ξεχωριστὸ ποιητικὸ χάρισμα, με ἔμφυτη ροπή πρὸς τὴ μουσικὴ δημιουργία· καὶ ἀπευθύνεται πρὸς τὸ «χριστῶνυμο πλήρωμά του» διδάσκοντάς το. Λέει: ἡ ψαλτικὴ εἶναι «κατεπεΐγουσα τῆς ἀγίας ἡμῶν ἐκκλησίας ἀνάγκη»· ἡ ψαλτικὴ, ὅμως, δὲν συνίσταται μόνο ἀπὸ τὴ συναρμογὴ φωνῶν καὶ ρυθμοῦ σὲ μιὰ μελωδία (ὅπως συνήθως τὴν εἰσπράττει, ἐπιφανειακά, ὁ πολὺς κόσμος)· μέσα ἀπ’ αὐτὴν «τὴν συμφωνίαν τῶν φωνῶν» ἡ ψαλτικὴ λειτουργεῖ (παράλληλα καὶ ἁρμονικά) τόσο σὲ μιὰν ἀναγωγικὴ θεολογικὴ προοπτικὴ («κομίζουσα –μὲ «τὰ πνεύματά» της– τὰ τῆς ψυχῆς πάθη» καὶ «διεγείρουσα τὴν ψυχὴν ἐπ’ ἀρετὴν καὶ θεῖον ὕμνον»), ὅσο καὶ σὲ μιὰν ἀμιγῶς καλλιτεχνικὴ διάσταση· ἡ παρατήρηση τοῦ Γερμανοῦ γιὰ τὴν τελευταία παράμετρο εἶναι ἀπόλυτα εὐγλωττῆ: «τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης σκοπούμενόν ἐστὶ τὸ μέλος, οὗ τέλος ἡ τέρψις καὶ ἡδονή».

Μετὰ ἀπὸ τὰ παραπάνω, κατανοεῖται εὐχερέστερα καὶ οὐσιαστικότερα ἡ συνέχεια καὶ τὸ τέλος αὐτοῦ τοῦ ἐκτενοῦς σημειώματος τοῦ Γερμανοῦ:

Τοῦτου χάριν καὶ γὰρ ὁ ἐν ἀρχιερεῦσι ταπεινὸς Νέων Πατρῶν Γερμανός, ἐνεγκαμένην τὸ καθ’ Ἑλλάδα Τύρναβον ἔχων, τὸ ἄσματομελirrotyφόθογον τόδε Στιχηρομοῦσιον κατ’ ἐφικτὸν πονήσας συνέγραψα, ἐκ πολλῶν πρωτοτύπων παλαιῶν τε καὶ νέων ἀναλεξάμενος, ἔνια καὶ παρ’ ἐμαυτοῦ ἐστὶν ἃ προσθείς, καλλονῆς ἕνεκα, οἷα που πρὸς τῶν ἐμοῦ καθηγητῶν, προκρίτως δὲ πρὸς τοῦ λογιωτάτου καὶ μουσικωτάτου κυρίου Χρυσάφου πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἐδιδάχθην, οἰακοστροφούντος τὰ τῆς ἀγίας τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας καλῶς καὶ θεαρέστως τοῦ παναγιωτάτου καὶ σοφωτάτου οἰκουμενικοῦ πατρὸς καὶ πατριάρχου κυρίου Διονυσίου, πρώην Λαρίσσης χρηματίσαντος, ἀνδρὸς φύσει καὶ προαιρέσει καλοῦ καὶ ἀγαθοῦ καὶ πάσης θεωρίας καὶ πράξεως εἰς ἄκρον ἀφικνουμένου, ὡς καὶ ἡ κατ’ αὐτοῦ ἀρετὴ ἀριδῆλως τοῖς πεπειραμένοις ἐτράνωσε. Πᾶν δὲ τὸ γινώμενον ἐν χρόνῳ πέφυκεν γίνεσθαι· χρόνος τοιγάρτοι καθ’ οὗ ἀπὸ μὲν τοῦ κόσμου γενεσίας, ζρ’ [ζρογ’] ἀπὸ δὲ τῆς τοῦ Θεοῦ Λόγου ἐνανθρωπήσεως, αχζε’ 1665 μηνὶ Αὐγούστῳ. Τῷ δὲ ἐν χρόνῳ καὶ ἐν τόπῳ χρεῶν γεγονέναι· τόπος δὲ ἐν ᾧ τὸ ταμειῖον τοῦ πανοσιωτάτου καὶ λογιωτάτου ἀρχidiaκόνου τοῦ αὐτοῦ παναγιωτάτου, κυρίου Ἰωαννικίου, ἐκ τῆς αὐτῆς ἐνεγκούσης. Οἱ τοίνυν κατ’ αὐτὸ τοῦτο μελωδικῶς προσάδοντες ἐρρώσθε καὶ ἐν Χριστῷ τῷ ἀληθεῖ Θεῷ ἡμῶν μέμνησθε· καὶ σφαλερόν τι εὐρόντες, εἴπερ τις τῶν ἐπισταμένων, ἐπανορθώσατε, τῇ ἀνθρωπίνῳ γὰρ φύσει συνέβη τὸ ἀμαρτάνειν παρακολούθημα. Αὐτὸς δὲ ὁ τῶν ὅλων Θεός, ἡ πηγὴ τῆς σοφίας καὶ τῶν μουσῶν παροχεύς, ἀξιώσαι ἡμᾶς ἐν τῇ αὐτοῦ βασιλείᾳ ὑμνήσοντας αὐτῷ καὶ ἄσοντας μετὰ τῶν αὐτοῦ ἐκλεκτῶν εἰς αἰῶνα τὸν ἄπειρον· ἀμήν.

Θὰ σταθῶ σέ ἓνα μόνον σημεῖο τῆς παραπάνω περικοπῆς, ἄσχετο μὲ τὸ ἐδῶ περιγραφόμενο μουσικὸ πόνημα τοῦ Γερμανοῦ (τὸ *Στιχηράριον*)· στὸ μὲ σαφήνεια διαμορφούμενο ἱστορικὸ «τριπρόσωπο» *Γερμανοῦ-Ἰωαννικίου-Διονυσίου*: «ὁ ἐν ἀρχιερεῦσι ταπεινὸς Νέων Πατρῶν *Γερμανός*», μὲ καταγωγή ἀπὸ τὸν Τύρναβο τῆς Θεσσαλίας («ἐνεγκαμένην τὸ καθ' Ἑλλάδα Τύρναβον ἔχων», ὅπως γράφει ὁ ἴδιος), διατρίβει στὴν Κωνσταντινούπολη, φιλοξενούμενος στὸ «ταμειῖον» ἐνὸς συμπατριώτη του, «τοῦ πανοσιωτάτου καὶ λογιωτάτου ἀρχidiaκόνου τοῦ παναγιωτάτου, κυρίου *Ἰωαννικίου*, τοῦ ἐκ τῆς αὐτῆς ἐνεγκούσης», ἀσχολούμενος ἀενόχλητος μὲ τὰ μουσικά, καθὼς θὰ εἶχε μᾶλλον τὴν πρὸς τοῦτο ἀρωγή, ἀλλὰ καὶ τῇ γενικότερῃ εὐνοίᾳ, τοῦ ἀπὸ Λαρίσης τότε Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου, πρὸς τὸν ὁποῖο καὶ (κατὰ τὴ συνήθη ἐκκλησιαστικὴ διπλωματία) ἀφειδῶς ἀπευθύνει ἐδῶ τὸν λιβανωτό [: «οἶακοστροφοῦντος τὰ τῆς ἀγίας τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας καλῶς καὶ θεαρέστως τοῦ παναγιωτάτου καὶ σοφωτάτου οἰκουμενικοῦ πατρὸς καὶ πατριάρχου κυρίου *Διονυσίου*, πρώην Λαρίσης χρηματίσαντος, ἀνδρὸς φύσει καὶ προαιρέσει καλοῦ καὶ ἀγαθοῦ καὶ πάσης θεωρίας καὶ πράξεως εἰς ἄκρον ἀφικνουμένου, ὡς καὶ ἡ κατ' αὐτοῦ ἀρετὴ ἀριδῆλως τοῖς πεπειραμένοις ἐτράνωσε»]. Σύντρεῖς οἱ παραπάνω φωτίζουν, μὲ ἐπίκεντρο –ἐν προκειμένῳ– τὴν περιοχὴ τοῦ Τυρνάβου, ἓνα ἐνδιαφέροντα διάυλο (μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ γενικότερης ἐκκλησιαστικῆς) ἐπικοινωνίας μεταξὺ τῆς εὐρύτερης περιοχῆς τῆς Θεσσαλίας καὶ γνωστῶν κέντρων ψαλτικῆς δημιουργίας (ὅπως ἐδῶ, συγκεκριμένα, ἡ Κωνσταντινούπολη), ἓνα διάυλο ποὺ εὐχερῶς θὰ βαδίσουν ἀργότερα καὶ ἄλλοι ὁμότεχνοι τοῦ Γερμανοῦ μουσικοὶ (ὅπως γιὰ παράδειγμα ὁ ἐπίσης Τυρναβίτης Δανιὴλ ὁ πρωτοψάλτης<sup>5</sup>) καὶ ποὺ ἴσως ὑποβοηθεῖτο καὶ ἀπὸ κάποια (προϊόντος τοῦ χρόνου διαμορφωθείσα καὶ ἰσχυροποιηθεῖσα) «θεσσαλικὴ παροιμία» στὴν Κωνσταντινούπολη.

\* \* \*

Εἰδικὸ ἀντικείμενο τῆς παρούσας ἀνακοίνωσης ἀποτελεῖ μία ἀπὸ τίς μουσικὲς συνθέσεις τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν<sup>6</sup>· ἡ πλήρης μελοποίησις τῶν τριῶν πρώτων ψαλμῶν τοῦ Ψαλτηρίου, τῆς γνωστῆς στὴν ὑμνολογία τοῦ

5. Πρβλ. Ach. G. Chaldaeakes, «Daniel the Protopsaltes (+ 1789): his life and work. A preliminary paper», *Revista Muzica* 3 (2010), p. 40 [βλ. τὸ ἴδιο καὶ στὰ ἐλληνικά, στὸ βιβλίο μου *Βυζαντινομουσικολογικά*, Ἀθήνα 2010, σ. 624].

6. Σχολιασμὸ ἀλλὰ καὶ πλήρη κατάλογο τοῦ μουσικοῦ ἔργου τοῦ Γερμανοῦ βλ. στὴν παραπάνω ἐπισημανθεῖσα εἰδικὴ μελέτη τοῦ Γρ. Θ. Στάθη, σσ. 400-408. Πρβλ. καὶ Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, τόμος πρῶτος, Ἀθήνα 1975, σσ. 273-277.



Ἑσπερινοῦ ἐνότητας τοῦ *Μακάριος ἀνὴρ*<sup>7</sup>. Πρόκειται γιὰ μιὰν ἡκιστα διαδεδομένη, ἀλλὰ πάντως ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα, σύνθεση, ποὺ ἐντοπίζεται σὲ εὐάριθμα μουσικὰ χειρόγραφα, ὅπου καὶ προσδιορίζεται ὅτι «*ψάλλεται ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις*»<sup>8</sup>. Στόχος μου ἐδῶ εἶναι ἡ μελέτη τῆς ἐν λόγω σύνθεσης, καθεαυτὴν (ἱστορία, μουσικὴ ἀνάλυση, αἰσθητικὴ), κυρίως σὲ μιὰν ἀπόπειρα ἐξειδικευμένης ἀποτίμησης τῆς ὅποιας μουσικολογικῆς «βαρύτητάς» της. Καθώς, μάλιστα, τὸ συγκεκριμένο μέλος παραμένει ἀκόμη ἀνεξήγητο στὴ νέα μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας (στὸ σύνολό του, τουλάχιστον, καὶ κατὰ τὴν παροῦσα ἐκδοχὴ του), καταβάλλεται –παράλληλα– προσπάθεια ἐξήγησής του, προκειμένου νὰ ἀποδοθεῖ καὶ πάλι στὴ σύγχρονη λατρευτικὴ χρῆση.

### Ἱστορία

Ἡ ὑπὸ ἐξέταση σύνθεση ἔχει πρὸς τὸ παρὸν ἐντοπισθεῖ μόνον σὲ δύο κώδικες· στὸν κώδικα Μεταμορφώσεως Μετεώρων 295 (Ἀνθολογία-Ἑπαντα Ἀναστασίου Ραφανιώτου, τοῦ 2<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνα), σσ. 331-346 [: *Τὸ Μακάριος ἀνὴρ, ψάλλεται ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις, τοῦ Νέων Πατρῶν· ἤχος β' Ἀνὴρ, ἀλληλούια· Μακάριος ἀνὴρ*]<sup>9</sup> καὶ στὸν κώδικα Ξηροποτάμου 305 (Ἀνθολογία, τῶν τελῶν τοῦ 18<sup>ου</sup> πρὸς ἀρχὴς τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα, χφ. Δαμασκηνοῦ Ἀγραφορενδινιώτου), φφ. 22<sup>r</sup>-24<sup>v</sup> [: *Ποίημα κυρίου Γερμανοῦ τοῦ Νέων Πατρῶν, ψάλλεται ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις· ἤχος β' Ἀνὴρ, ἀλληλούια· Μακάριος ἀνὴρ*]<sup>10</sup>. Συνιστᾷ ἓνα ποίημα ἀξιοσημείωτα σύντομο γιὰ τὴν ἐποχὴ του (καὶ ἐννοῶ ἐδῶ τὴν

7. Γιὰ τὸ θέμα δὲν ὑπάρχει, δυστυχῶς, ἀκόμη εἰδικὴ μουσικολογικὴ βιβλιογραφία· ἐπισημαίνω μόνον ἐδῶ τὶς ἀκόλουθες δύο ἀναφορὲς στὴν καλοφωνικὴ παράδοση τοῦ μέλους τοῦ *Μακάριος ἀνὴρ*: Ed. V. Williams, «The Treatment of Text in the Kalophonic Chanting of Psalm 2», *Studies in Eastern Chant* 2 (1971), pp. 173-193. Arsinoi Ioannidou, «The Kalophonic Settings of the Second Psalm in the Byzantine Tradition (Fourteenth-Fifteenth centuries): A Dissertation In-Progress», *Byzantine Musical Culture. First International Conference-Greece 2007. With the organisational collaboration and support of the European Art Center (EUARCE)*, Paeania 2009, pp. 210-223 [προσιτὸ στὴν ἀκόλουθη διαδικτυακὴ διεύθυνση: <http://www.asbmh.pitt.edu/page12/Ioannidou.pdf>].

8. Βλ. Γρ. Θ. Στάθης, ὁ.π., σ. 404 (ὑποσημ. 43). Πρβλ. τοῦ ἴδιου, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Μετέωρα. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων τῆς ἐλληνικῆς ψαλτικῆς τέχνης, βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς, τῶν ἀποκειμένων εἰς τὰς βιβλιοθήκας τῶν ἱερῶν μονῶν τῶν Μετεώρων*, Ἀθήνα 2006, σσ. οε'-ος' (ὑποσημ. 28).

9. Βλ. περιγραφή τοῦ κώδικα στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Μετέωρα [...]*, ὁ.π., σσ. 125-137· στὴ σ. 131 καταχωρίζεται, μάλιστα, πανομοιότυπο τῆς σ. 331 τοῦ κώδικα, ὅπου καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ ἐν λόγω μελοποιήματος.

10. Περιγραφή τοῦ κώδικα βλ. ἀντίστοιχα στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, τόμος Α', Ἀθήναι 1975, σσ. 95-104.

ἐποχή τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν), μελοποιημένο στὸν (μέσο) δεύτερο ἤχο, μὲ ἔντονη λειτουργικὴ προοπτικὴ, γιὰ μοναστηριακὴ ἢ καὶ κοσμικὴ χρῆση. Ἡ ἄκρως περιορισμένη ἀνθολόγησή του (συγκρινομένη, μάλιστα, μὲ τὴν εὐρύτατη διάδοση ποὺ γενικὰ ἐγνώρισε τὸ ὑπόλοιπο ἔργο τοῦ Γερμανοῦ) προκαλεῖ πρωτογενῶς κάποια εὐλογη ἀπορία· σὲ περαιτέρω δὲ ὑπόνοιες ἐμβάλλουν ὁπωσδήποτε δύο ἀκόμη διαπιστώσεις: πρῶτον, ὅτι ἡ σύνθεση ἀνθολογεῖται ἓνα περίπου αἰῶνα μετὰ τὴν περίοδο ἀκμῆς τοῦ συνθέτη της· δεύτερον, ὅτι παραδίδεται ἀπὸ δύο κώδικες θεσσαλικῆς προέλευσης. Θὰ ξεκινήσω ἀρμόδιους συλλογισμοὺς ἀπὸ τὴν τελευταία παρατήρηση: Ὁ κώδικας Μεταμορφώσεως Μετεώρων 295, πέρα ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι φυλάσσεται στὰ Μετέωρα, ἀπηχεῖ ἔντονα τὴ θεσσαλικὴ μουσικὴ παράδοση, κυρίως λόγω τῆς ἐνσωμάτωσής στο δεύτερο μέρος του (σσ. 429-615) μιᾶς αὐτοτελοῦς ἐνότητας μὲ τὰ Ἄπαντα τοῦ Ἀναστασίου Ραψανιώτου<sup>11</sup>. ὑπάρχει, μάλιστα, μιὰ μικρὴ πιθανότητα τὸ χειρόγραφο νὰ γράφτηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο Ραψανιώτη πρωτοψάλτη (ἢ ἔστω νὰ ἀποτελεῖ ἄμεσο ἀντίγραφο ἀπὸ λανθάνον αὐτόγραφό του)<sup>12</sup>. Ἀντίστοιχα, ὁ κώδικας Ξηροποτάμου 305 (παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι φυλάσσεται στὸν Ἅγιον Ὅρος) ταυτίζεται, βάσει τῆς γραφῆς<sup>13</sup>, ὡς χειρόγραφο τοῦ γνωστοῦ Θεσσαλοῦ κωδικογράφου Δαμασκηνοῦ τοῦ Ἀγραφορενδινιώτου<sup>14</sup>. Μὲ δεδομένη, λοιπόν, τὴ «γεωγραφικὴ γειτνίαση» τῶν πιθανολογουμένων ὡς συντακτῶν τῶν δύο παραπάνω κωδίκων, ἀλλὰ λαμβανομένης παράλληλα ὑπόψιν καὶ τῆς ὑφισταμένης χρονικῆς ἀπόστασης (μιᾶς εἰκοσιπενταετίας περίπου) μεταξὺ τῆς σύνταξης ἐκατέρων τῶν κωδίκων, δὲν θὰ ἦταν ἴσως παρακινδυνευμένο νὰ εἰκάσουμε ὅτι «πηγὴ» τοῦ Ἀγραφορενδινιώτου Δαμασκηνοῦ ἀπετέλεσε –ἐν προκειμένῳ– ὁ Ραψανιώτης Ἀναστάσιος· ἀπλῶς, θὰ πρέπει ἐπιπλέον νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς «μετέφερε» τὴ σύνθεση ἀπὸ τὸν θεσσαλικὸ χῶρο στὸ

11. Γιὰ περαιτέρω στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τὸν Ἀναστάσιο Ραψανιώτη βλ. Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, ὁ.π., σσ. 380-381. Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη, *Ὁ πολυέλεος στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*, Ἀθῆναι 2003, σσ. 455-456, 894-905. Κων. Χαρ. Καραγκούνη, *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν Χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας*, Ἀθῆναι 2003, σσ. 471-473. Φλώρας Ν. Κρητικοῦ, *Ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*, Ἀθῆναι 2004, σσ. 231-239. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Μετέωρα [...]*, ὁ.π., σ. οδ'.

12. Βλ. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Μετέωρα [...]*, ὁ.π., σσ. 135, 137.

13. Βλ. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Ἅγιον Ὅρος [...]*, ὁ.π., σσ. 95, 104.

14. Γι' αὐτὸν βλ. Α. ΧΑΛΔΕΑΚΟΣ, «ДАМАСКІЙН АГРАФОРЕНДИНІОТ», *ПРАВОСЛАВНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ* 13 (МОСКВА 2006), р. 697. Прβλ. καὶ ὅσα σχετικὰ σημειώνονται στὴ μελέτη μου, «Συγχύσεις ὁμωνύμων Ἀγιορειτῶν μουσικῶν: Ἡ περίπτωση τῶν Δαμασκηνῶν», δημοσιευμένη στὸ βιβλίο μου *Βυζαντινομουσικολογικά*, ὁ.π., σσ. 600-602, ὑποσημ. 31.

Ἄγιον Ὅρος, μίαν «ἀποστολή» –ἄλλωστε– πού ἀποδεδειγμένα φαίνεται νὰ ἔχει ἀναλάβει καὶ γιὰ ἄλλες θεσσαλικῆς προέλευσης συνθέσεις<sup>15</sup>. Ἡ πενιχρότητα, πάντως, τῶν πηγῶν δὲν ἐπιτρέπει ἐπὶ τοῦ παρόντος ἀπόπειρα ἀπάντησης, μέσῳ ἀνάλογων εἰκασιῶν, στὰ προεπισημανθέντα βασικὰ ἐρωτήματα: πῶς καὶ γιατί ἡ συγκεκριμένη σύνθεση τοῦ Γερμανοῦ παρέμεινε ἄγνωστη ἐπὶ ἓνα περίπου αἰῶνα; πόθεν τὴν ἐγνώριζε ὁ Ἀναστάσιος; γιὰ ποιόν λόγο δὲν διαδόθηκε εὐρύτερα μετὰ τὴν (ἔστω καὶ ὀψιμη) φανέρωσή της; εἶναι δυνατόν, τέλος, νὰ διασώθηκε ἐπὶ ἓνα αἰῶνα (ὡς προφορικὴ τοπικὴ παράδοση) ἀπόηχος τῆς σύνθεσης (ἀπὸ τῆς περιόδου, ἴσως, πού ὁ Γερμανὸς διέτριβε στὴ Θεσσαλία) καὶ νὰ καταγράφτηκε ἀργότερα ἀπὸ τὸν Ἀναστάσιο ἢ μήπως πρέπει νὰ ἐξετασθεῖ ἐδῶ καὶ τὸ ἐνδεχόμενο ψευδεπίγραφης ἀναφορᾶς;

Ἀναζητώντας, λοιπόν, στὰ ὥς τώρα γνωστὰ δεδομένα τῆς ἔρευνας, τὴν προῖστορία τῆς συγκεκριμένης σύνθεσης, καὶ καθὼς δὲν φαίνεται ὡς τὴν ἐποχὴ τοῦ Γερμανοῦ νὰ ὑπῆρχε κάποια προγενέστερα διαμορφωμένη ἀντίστοιχη μουσικὴ παράδοση (τουλάχιστον κάποια ἰσχυρὴ ἢ εὐρύτερα διαδεδομένη, πού νὰ ἀφορᾷ παράλληλα καὶ σὲ πλήρη μελοποίηση τοῦ ἐν λόγῳ τριψάλμου, ἀφοῦ ἡ συγκεκριμένη ἐνότητα τοῦ Μακάριος ἀνὴρ μελοποιεῖτο ἀνέκαθεν στὸν πλάγιό τοῦ τετάρτου ἤχου), ἐντοπίζω ὡς βασικὲς ἐστῖες ἐνδιαφέροντος τὶς ἀκόλουθες δύο σχετικὲς συνθέσεις (τὴ μία προγενέστερη καὶ τὴν ἄλλη μεταγενέστερη τοῦ Γερμανοῦ):

Ἡ μὲν προγενέστερη τοῦ Γερμανοῦ σχετικὴ σύνθεση εἶναι ἡ λεγομένη «ἐκκλησιαστικὴ» (ἐνίοτε χαρακτηριζομένη καὶ ὡς «ἀγιορειτικὴ»), μιά σύντομη καὶ λιτὴ μελωδία πάνω στὸν πρῶτο δαβιτικὸ ψαλμό (ἀφορῶσα, συνήθως, μόνον στὸν πρῶτο στίχο του), πού ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνα καὶ ἐντεῦθεν παραδίδεται σὲ ἱκανὰ μουσικὰ χειρόγραφα, προφανῶς ὡς πρότυπο γιὰ ὁμοιοτροπὴ ψαλμώδηση καὶ τῶν ὑπολοίπων στίχων ὅλης τῆς ἐνότητας<sup>16</sup>. Ἐξετάζοντας μάλιστα εἰδικότερα τὴ μελωδικὴ ἀνάπτυξη αὐτῆς τῆς –μελοποιημένης ἀκριβῶς στὸν (μέσο) δεῦτερο ἤχο– «ἐκκλησιαστικῆς» σύνθεσης<sup>17</sup>, διακρίνω εὐκρινῶς σ' αὐτὴν κάποια σπέρματα τῶν μουσικῶν ιδεῶν καὶ ἐμπνεύσεων πού

15. Πρβλ. σχετικὰ Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη, *Ὁ πολυέλεος Παρθενίου ἱερομονάχου τοῦ Μετεωρίτου*, Ἀθήνα 2009, σσ. 119-126.

16. Ἀναλυτικὰ σχόλια γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ἐν λόγῳ σύνθεσης βλ. στὴ διατριβή μου, *Ὁ πολυέλεος στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*, ὅ.π., σσ. 245-246.

17. Χρησιμοποιῶ ἐδῶ, γιὰ παράδειγμα, σχετικὴ ἀνθολόγησή της στὸν κώδικα Μεταμορφώσεως Μετεώρων 229 (Ἀνθολογία-Ἀναστασιματάριο τῶν τελῶν τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνα), φ. 11' [Ἐκκλησιαστικόν· ἤχος β' Μακάριος ἀνὴρ, ὅς οὐκ ἐπορεύθη ἐν βουλῇ ἀσεβῶν· ἀλληλουία]. Περιγραφή τοῦ ἐν λόγῳ κώδικα βλ. στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Μετέωρα [...]*, ὅ.π., σσ. 90-95· πρβλ. καὶ Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη, *Ὁ πολυέλεος Παρθενίου ἱερομονάχου τοῦ Μετεωρίτου*, ὅ.π., σ. 92, ὅπου παρατίθεται καὶ πανομοιότυπο τοῦ συγκεκριμένου φύλλου τοῦ κώδικα Μεταμορφώσεως Μετεώρων 229.





ὁμως ἐπισημάνθηκε σὲ μιὰν ὁμάδα ὁμοειδῶν χειρογράφων, γραμμένων ἀπὸ τὸν μοναχὸ Θεόκλητο ἐκ Γάνου, κατὰ τὴν πρώτη δεκαετία τοῦ 2<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ ἴδιου αἰῶνα<sup>20</sup>, ἐνῶ ἐπιπλέον ἐπισημάνθηκε καὶ ἐξηγημένη στὴ νέα μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας, στὸν αὐτόγραφο τοῦ ἱερομονάχου Ἰωάσαφ τοῦ Διονυσιάτη κώδικα Παντελεήμονος 1035 (Ἀνθολογία τοῦ 1865), φφ. 10<sup>r</sup>-17<sup>r</sup> [:*Μακάριος ἀνὴρ, εἰς παλαιὸν μέλος, ἀγιορεΐτικον· ἥχος β' Δι' Ἀνὴρ, ἀλληλουΐα· Μακάριος ἀνὴρ* (ὅπου παραδίδονται ἐξηγημένοι μόνον οἱ πρῶτος καὶ δεῦτερος ψαλμοὶ τῆς σύνθεσης)]<sup>21</sup>. Τὴν χρονικὰ μεταγενέστερη ἀνθολόγηση τῆς παρούσας ἐκδοχῆς τῆς σύνθεσης (ἐννοῶ βέβαια τὴν παρασημασμένη κατὰ τὴν παλαιὰ σημειογραφία μουσικὴ μορφή της) ἐντόπισα πρὸς τὸ παρὸν σὲ μιὰν Ἀνθολογία τοῦ ἔτους 1809 (γραμμένη ἀπὸ κάποιον ἱεροδιάκονο Γρηγόριο ἐκ Φουρνᾶ<sup>22</sup>), στὸν κώδικα ΕΒΕ 2301, σσ. 27-46 [: *Τὸ παρὸν, ψάλλεται*

20. Ἀναφέρομαι ἐδῶ στοὺς ἀκόλουθους κώδικες: Ἰβήρων 1010 (Παπαδικὴ τοῦ ἔτους 1755, χφ. Θεοκλήτου μοναχοῦ ἐκ Γάνου), φφ. 157<sup>r</sup>-161<sup>r</sup> [: *Πολυέλεος ἐκκλησιαστικός, καθὼς ψάλλεται ἐν τῷ Ἀγίῳ Ὁρεῖ· ἥχος β' ἔξω Ἀνὴρ, ἀλληλουΐα· Μακάριος ἀνὴρ*]. Κουτλουμουσιῦ 446 (Παπαδικὴ τοῦ ἔτους 1757, χφ. Θεοκλήτου μοναχοῦ ἐκ Γάνου), φφ. 525<sup>r</sup>-529<sup>r</sup>. [: *Πολυέλεος ἐκκλησιαστικός, καθὼς ψάλλεται ἐν τῷ Ἀγίῳ Ὁρεῖ· ἥχος β' Ἀνὴρ, ἀλληλουΐα· Μακάριος ἀνὴρ*]. Δοχειαρίου 332 (Ἀνθολογία τῶν ἐτῶν 1760 καὶ 1764, χφ. Θεοκλήτου μοναχοῦ ἐκ Γάνου καὶ Παΐσιου ἱερομονάχου ἐκ Χώρας), φφ. 539<sup>r</sup>-543<sup>v</sup> [: *Πολυέλεος ἐκκλησιαστικός, ἀγιορεΐτικος· ἥχος β' Ἀνὴρ, ἀλληλουΐα· Μακάριος ἀνὴρ*].

21. Πρβλ. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδικῶν βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους, τόμος Β', Ἀθήναι 1976, σ. 487. Περὶ τοῦ ἱερομονάχου Ἰωάσαφ τοῦ Διονυσιάτη βλ. Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη, «Ένας πρῶτος "doctor polyleorum": Ἰωάσαφ ἱερομόναχος ὁ Διονυσιάτης», *Μελουργία. Μελέτες Ἀνατολικῆς Μουσικῆς. Ἐπιστημονικὴ Περιοδικὴ Ἑκδόση*, ἔτος Α', τεύχος Α', Θεσσαλονίκη 2008, σσ. 83-104 [τὸ ἴδιο δημოსιεύεται καὶ στίς σσ. 431-445 τοῦ προμνηνευθέντος βιβλίου μου *Βυζαντινομουσικολογικά*], ὅπου ἐπισημαίνεται καὶ ἡ ὑπάρχουσα λοιπὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.*

22. Βλ. περιγραφή τοῦ κώδικα στὸν κατάλογο Diane H. Touliatos-Miles, *A Descriptive Catalogue of the Musical Manuscripts Collection of the National Library of Greece. Byzantine Chant and Other Music Repertory Recovered*, (England-USA) 2010, pp. 300-301. Ὁ ἐν λόγῳ κωδικογράφος συντάσσει τὸν ἀκόλουθο κολοφῶνα στὴ σ. 411 τοῦ χειρογράφου (μεταγράφεται ἐδῶ –ἐξ αὐτοψίας– ὀρθογραφημένος): «*Ἡ μουσικὴ αὕτη πέλει Στεφάνου τ' εὐνόου ὄντως, ἱερομονάχου δὲ, ἐκ τε κώμης Φουρνᾶς τε οὗτος, ὅστις γ' ἐν τῇ ταύτης μονῇ φιλησύχως τ' ἐβίου μετὰ λοιπῶν πατέρων, Γαβριὴλ τοῦ σεβασμίου. Ὁ ταύτην δὲ γράψας τυγχάνει τῷδ' ὁμοχώριος, τοῦνόματι ἱεροδιάκονος Γρηγόριος, ὅστις δὴ ποτε φοιτητὴς τούτου δὲ καθίστατο, τῶν δὲ διδάκτρων ἕνεκα ταύτην ἀπειργάσατο. Ἐν ἔτει σωτηρίῳ α'ωθ', αὐγούστου 12*» ὁμοίως, καὶ στὴ σ. 312 τοῦ χειρογράφου σημειώνεται: «*α'ωθ': αὐγούστου 12*». [Ἡ περίπτωσις τοῦ συγκεκριμένου Γρηγορίου φέρει στὸν νοῦ τὸν ὁμώνυμο ἱερομόναχο Ἀγραφιῶτη κωδικογράφο, γνωστὸ ἀπὸ τὴν κατὰ τὸ ἔτος 1791 αὐτόγραφη Ἀνθολογία του τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης Παρισίων Suppl. gr. 1332 (βλ. σχετικὰ Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820 [...]*, ὅ.π., σσ. 52 καὶ 98, ὑπόσημ. 296), πρὸς τὸ παρὸν ὁμως δὲν ὑπάρχουν ἐρεῖσματα γιὰ περαιτέρω εἰκασίες πιθανοῦ συσχετισμοῦ τους].

εἰς τὰς ἀγρυπνίας, ἀγιορείτικον· στάσις α' ἤχος β' Ἀνὴρ, ἀλληλοῦα· Μακάριος ἀνὴρ]· ἀξιολογώντας αὐτὴν τὴν ἐκδοχὴ (τὴν «ἀγιορείτικὴν») τῆς σύνθεσης, βάσει τῆς παραπάνω καταγραφῆς τῆς στὸν κώδικα EBE 2301 (καθὼς ὡς τώρα δὲν κατέστη, δυστυχῶς, δυνατόν νὰ μελετήσω δι' αὐτοψίας τοὺς προμνημονευθέντες ὑπόλοιπους κώδικες τῆς συνολικῆς χειρόγραφης παράδοσης τῆς ἴδιας σύνθεσης), παρατηρῶ ὅτι ἡ ἐκεῖ καταγεγραφομένη μελωδία τῆς εἶναι (στὸ σύνολό τῆς σχεδόν) πανομοιότυπη μὲ τὴν ἀποδιδομένη στὸν Γερμανὸ ἀντίστοιχῃ· προΐουσης, μόνον, τῆς σύνθεσης –κυρίως ἀπὸ τῆ δεύτερης στάσης καὶ ἐντεῦθεν– ἐντοπίζονται κάποιες ἐπουσιώδεις μέν, πλὴν ὅμως σαφεῖς, μελικές διαφοροποιήσεις· συνίστανται, εἰδικότερα, σὲ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπλούστερη μελοποίηση τοῦ δευτέρου ἡμιστιχίου τῶν στίχων τῆς δεύτερης στάσης καὶ σὲ διαφορότροπη (μᾶλλον πλεόν ἐπιτηδευμένη καὶ καταλήγουσα ὄχι στὴ μεσότητα ἀλλὰ στὴ βάση τοῦ κυρίου ἤχου) μελικὴ ἐξέλιξη τοῦ ἐφυμνίου τῶν στίχων τῆς δεύτερης καὶ τῆς τρίτης στάσης τῆς σύνθεσης<sup>23</sup>. Τί συμβαίνει; Πρόκειται γιὰ μία καὶ τὴν αὐτὴ σύνθεση (τὴ λεγομένη «ἀγιορείτικὴ»), πού (κατὰ θεμιτὴ καὶ συνήθη ἄλλωστε στὰ μουσικὰ χειρόγραφα τακτικὴ) διαφοροποιεῖται (ἀναλόγως εἴτε τῆς χρονικῆς περιόδου ἀνθολογήσεως εἴτε τοῦ ἐκάστοτε κωδικογράφου) ἐπουσιωδῶς; Ἀποδεικνύεται, λοιπόν, ψευδεπίγραφη ἡ ἀπόδοση τῆς σύνθεσης στὸν Γερμανό, ἢ μήπως ὑπὸ τίς ἐπισημανθεῖσες μελικές διαφοροποιήσεις πρέπει νὰ ὑπονοηθοῦν καὶ διαφορετικὲς «ἐπεξεργασίες» τῆς ἴδιας σύνθεσης;

Ἡ ἀπάντησις καὶ σ' αὐτὰ τὰ (εὐλόγα ἀναδύμενα) νέα ἐρωτήματα δὲν μπορεῖ νὰ δοθεῖ ἄμεσα. Εἶναι βέβαια προφανὲς ὅτι ὁ Γερμανὸς δὲν ἦταν δυνατόν νὰ γνωρίζῃ τὴν «ἀγιορείτικὴν» ἐκδοχὴ τῆς συγκεκριμένης σύνθεσης, ἀφοῦ (σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τῆς ὡς τώρα ἔρευνας ἡ τελευταία παραδίδεται κατὰ μεταγενέστερή του χρονικὴ περίοδο. Κρίνοντας τὴν ὑπόθεσιν ἐξ ἐπόψεως χρονικῆς, ἡ ἀποδιδομένη στὸν Γερμανὸ ἐκδοχὴ τῆς σύνθεσης θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ νοηθεῖ ὡς διευρυμένος «καλλωπισμός» τῆς (μόνης προϋπάρχουσας τότε) σύντομης ἀντίστοιχης, τῆς «ἐκκλησιαστικῆς»· τὸ πρόβλημα, ὅμως, εἶναι ὅτι ἡ ἐκδοχὴ τοῦ Γερμανοῦ παραδίδεται στὶς πηγὰς ὄχι μόνον σποραδικά, ἀλλὰ καὶ κατὰ πολὺ μεταγενέστερα, ἐνῶ ἤδη ἔχει διαμορφωθεῖ καὶ διαδοθεῖ εὐρύτερα ἢ λεγομένη «ἀγιορείτικὴ» σύνθεσις. Κρίνοντας πάλι τὴν ὑπόθεσιν ἐξ ἐπόψεως μουσικῆς, ἡ «ἀγιορείτικὴ» σύνθεσις θὰ μπορούσε εὐκόλως νὰ νοηθεῖ ὡς «ἀπλοποίηση» ἢ καὶ γενικότερη μουσικὴ ἀναδιατύπωσις (ἐφόσον οἱ ἐπι-

23. Θὰ ἦταν ἐδῶ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον νὰ ἀναφερθῶ διεξοδικότερα (καὶ μὲ σχετικὰ μουσικὰ παραδείγματα) στὶς ἐν λόγῳ μελικές διαφοροποιήσεις, παρακάμπω ὅμως τὸ ἐγχείρημα γιὰ νὰ μὴ μακρύνει περαιτέρω ὁ λόγος· ἐπιφυλάσσομαι, ὅμως, νὰ ἐπανέλθω, ἀφοῦ ἐπιπροσθέτως μελετήσω δι' αὐτοψίας καὶ τοὺς προμνημονευθέντες ὑπόλοιπους κώδικες τῆς συνολικῆς χειρόγραφης παράδοσης τῆς συγκεκριμένης ἐκδοχῆς τῆς σύνθεσης.

σημαινόμενες μελικές διαφοροποιήσεις δὲν εἶναι ὅλες ἀπλούστερες) τοῦ εἰκαζομένου ὡς καλλωπισμένου μέλους τοῦ Γερμανοῦ· τὸ τελευταῖο, ὅμως, δὲν φαίνεται (ἐξ ὧσων τουλάχιστον γνωρίζουμε ὡς τώρα) νὰ εἶχε κάποια διάδοση καὶ δὴ ἐπιβολὴ στὸν ἀγιορειτικὸ χῶρο (καὶ ἡ πρὸς τὸ παρὸν γνωστὴ ἀρχαιότερη ἐμφάνισή του ἐκεῖ εἶναι χρονικὰ μεταγενέστερη τῆς ἀντίστοιχης παράδοσης τῆς «ἀγιορειτικῆς» σύνθεσης). Γιὰ νὰ μὴ καταλήξω ἀβασάνιστα στὴν (ὡς προφανῇ διαφαινομένη) ἀποδοχὴ τοῦ ψευδεπιγράφου τῆς ἀποδοιδομένης στὸν Γερμανὸ σύνθεσης, θὰ προσπαθῆσω ἐν κατακλείδι νὰ ἐντοπίσω κάποια περαιτέρω ἐρείσματα στὶς παραπάνω ὑποδειχθεῖσες (περὶ τῆς «ἀγιορειτικῆς» σύνθεσης) μουσικὲς πηγές· ἐπικέντρο τοῦ συλλογισμοῦ θὰ παραμείνει ἡ μορφὴ τοῦ Γερμανοῦ, ἐνῶ παράλληλα θὰ ἀναζητηθοῦν πιθανοὶ σύνδεσμοι ἢ καὶ εἰδικότερες ἀντανакλάσεις τῆς ἐν γένει μουσικῆς δραστηριότητάς του ἀφενὸς μὲν στὸ Ἅγιον Ὅρος (ἐστία δημιουργίας καὶ διάδοσης τῆς «ἀγιορειτικῆς» σύνθεσης) ἀφετέρου δὲ στὴν περιοχὴ τῆς Θεσσαλίας (χώρου ὅπου ἐμφανίζεται ἡ σ' αὐτὸν ἀποδοιδομένη σύνθεση).

Πρωτογενῶς, τὸ ἐνδιαφέρον ἐστιάζεται σὲ τρεῖς (ιδιαίτερα ἤδη ἐπισημανθέντες παραπάνω) κώδικες τῆς χειρόγραφης παράδοσης τῆς «ἀγιορειτικῆς» σύνθεσης: τὰ χειρόγραφα Ἰβήρων 1010, Κουτλουμουσίου 446 καὶ Δοχειαρίου 332· γραφέας τῶν δύο πρώτων εἶναι ὁ μοναχὸς Θεόκλητος ἐκ Γάνου<sup>24</sup>, ἐνῶ ὁ

24. Περιγραφή τοῦ κώδικα Κουτλουμουσίου 446 βλ. στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, τόμος Γ', Ἀθῆναι 1993, σσ. 313-321· ὁ Θεόκλητος ὑπογράφει τὸ χειρόγραφο (στὸ φ. 542<sup>ν</sup>) μιμούμενος τὸ ἀντίστοιχο σημεῖωμα τοῦ κατὰ τὸ ἔτος 1655 αὐτογράφου Στιχηραρίου Παναγιώτη τοῦ νέου Χρυσάφη στὸν ὑπ' ἀριθμὸν 4 κώδικα τῆς Νέας Συλλογῆς τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης Ἱεροσολύμων [: «Ἐλαβε τέλος ἡ παροῦσα ἁσματομελιρρύτόφθογος βίβλος, ἐν ἔτει, ἀπὸ μὲν τῆς κοσμοποιίας 'ζςζς', ἀπὸ δὲ Χριστοῦ 1757. Ὅσοι δὲ τῶν εὐσεβῶν καὶ ὀρθοδόξων χριστιανῶν ἐντυγχάνοντες τῷ μικρῷ πονήματι τούτῳ, ἁσματομελωδεῖτε καὶ ψάλατε, αἰνεῖτε Θεὸν τὸν ἐν Τριάδι, εἰς ὕμνον καὶ δοξολογίαν τῆς τρισηλίου καὶ τρισακτίνου αὐτοῦ θεότητος, καλοφωνοῦντες ἐπιμελούμενοι, μέμνησθε κάμου τοῦ εὐτελοῦς συγγραφέως καὶ ἁμαρτωλοῦ διὰ τὸν Κύριον, ὅπως ἔξωμεν ἅμα παρὰ Θεοῦ τὸν μισθὸν καὶ ἀξιοθήμεν ὑπὲρ τῆς πρὸς ἀλλήλων ἐντεύξεως, ἅμα ἐν τῇ δευτέρᾳ τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ παρουσίᾳ, νὰ ἀκούσωμεν τὴν γλυκυτάτην καὶ εὐλαλον ἐκείνην φωνήν, τὴν λέγουσαν· δεῦτε πρὸς με, πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι, κἀγὼ ἀναπαύσω ἡμᾶς· ἀμήν, ἀμήν, ἀμήν. Χεῖρ Θεοκλήτου μοναχοῦ, ἐκ τοῦ περιφύμμου Γάνου, ἡγοράσθη παρὰ τοῦ αἰδεσιμωτάτου παπᾶ κυρ Χριστοδοῦλου καὶ πρωτοπαπᾶ· ὁ παραπάνω κολοφῶνας μεταφέρεται ἐδῶ ὀρθογραφημένος· σχετικὰ μὲ τὴν ἐπισημανθεῖσα ὁμοιότητα τοῦ παρόντος σημειώματος μὲ τὸ ἀντίστοιχο τοῦ νέου Χρυσάφη πρβλ. ὅσα παρατηροῦνται στὴ μελέτη μου, «Συνοπτικὴ θεώρηση τῆς ἐλληνικῆς ψαλτικῆς τέχνης (μὲ ἀφορμὴ τὰ ἀποκείμενα στὴν Ἀνδρὸ μουσικὰ χειρόγραφα)», *Προβλήματα καὶ προοπτικὲς τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς. Πρακτικὰ συμποσίου ἐλληνικῆς μουσικῆς. Ἀρχαία-Βυζαντινὴ-Παραδοσιακὴ-Νεώτερη. Ἀνδρὸς*, 28-29 Αὐγούστου 1999, (Ἀθῆναι

ἴδιος συντάσσει ἐπίσης καὶ τὸ τρίτο, ἀπὸ κοινοῦ ὅμως μὲ ἓνα μαθητὴ καὶ συμπατριώτη του, τὸν ἱερομόναχο Παῖσιο<sup>25</sup>. εἶναι δὲ ἐνδιαφέρον ὅτι στὰ δύο πρῶτα

2000), σσ. 59-61 καὶ 99-100 (ὑποσημ. 68)· βλ. τὸ ἴδιο καὶ στὸ βιβλίο μου *Βυζαντινομουσικολογικά*, σσ. 917-919 (ὑποσημ. 66)]· μὲ τὸ ἴδιο σχεδὸν κωδικογραφικὸ σημεῖωμα ἐπισφραγίζει ὁ ἐν λόγῳ Θεοκλήτος καὶ τοὺς ἐπίσης αὐτόγραφους του κώδικες Ἰβήρων 983 (Παπαδικὴ τοῦ ἔτους 1762 [ἀναλυτικὴ περιγραφή τοῦ χειρογράφου βλ. στίς σσ. 806-810 τοῦ παραπάνω καταλόγου τοῦ Γρ. Θ. Στάθης]) καὶ Παντοκράτορος 216 (Ἀνθολογία τοῦ ἔτους 1760 [βλ. περιγραφή τοῦ χειρογράφου στὸν κατάλογο Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820 [...]*, ὅ.π., σ. 168])· στὸν τελευταῖο κατάλογο τοῦ Μανόλη Χατζηγιακουμῆ (σσ. 45, 168 καὶ 205-207), καθὼς ἐπίσης καὶ στὸν ἀντίστοιχο Εὐγ. Γκέρτσμαν, *Τὰ ἑλληνικὰ μουσικὰ χειρόγραφα τῆς Πετροπόλεως. Κατάλογος*, τόμος Α', *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη Ρωσσίας*, ἐν Ἀγίᾳ Πετρούλῃ 1996, σσ. 354-355, μνημονεύεται συμπυκνωμένα καὶ ἡ ὑπόλοιπη ὥς τώρα γνωστὴ κωδικογραφικὴ δραστηριότητα τοῦ ἰδίου Θεοκλήτου. Γι' αὐτὸν βλ. ἐπιπλέον καὶ Κων. Χαρ. Καραγκούνη, *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν Χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας*, ὅ.π., σσ. 463-464.

25. Βλ. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος [...]*, τόμος Α', ὅ.π., σσ. 382-390, ὅπου καὶ ἀναλυτικὴ περιγραφή τοῦ κώδικα Δοχειαρίου 332· ὁ κολοφῶνας καὶ αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου (γραμμένος στὸ φ. 556<sup>ν</sup>) εἶναι σχεδὸν ὅμοιος μὲ τὸν προεκτεθέντα τοῦ κώδικα Κουτλουμουσιῦ 446 [: «Ἐλαβε τέλος ἡ παρούσα ἁσματομελιζύμφτοφθογγος βίβλος, εἰς τοὺς ᾠψὺς· Χριστοῦ ἔτος, μηνὸς Νοεμβρίου ἡ'. Ὅσοι δὲ τῶν εὐσεβῶν καὶ ὀρθοδόξων χριστιανῶν ἐντυγχάνοντες τῷ μικρῷ πονήματι τούτῳ, ἁσματομελωδεῖτε καὶ ψάλατε, αἰνεῖτε Θεὸν τὸν ἐν ὑψίστοις, εἰς ὕμνον καὶ δοξολογίαν τῆς τρισηλίου καὶ τρισακτίνου αὐτοῦ θεότητος, καλοφωνῆσαι ἐπιμελούμενοι, μένησθε καμὸν τοῦ εὐτελοῦς συγγραφέως διὰ τὸν Κύριον, ὅπως ἔξωμεν ἅμα παρὰ Θεοῦ τὸν μισθὸν ἐν τῇ δευτέρᾳ αὐτοῦ παρουσίᾳ, νὰ ἀκούσωμεν τὴν γλυκυτάτην καὶ εὐλαλὸν ἐκείνην φωνήν, τὴν λέγουσαν· δεῦτε, πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι, καὶ γὰρ ἀναπαύσω ἡμᾶς· ἥς γένοιτο πάντας ἡμᾶς ἐπιτυχεῖν, ἀμήν (μεταγράφεται ἐδῶ ὀρθογραφημένως)], ἐνῶ ἡ ταυτότητα τῶν συντακτῶν ἀποτυπώνεται σὲ δύο σημεία τοῦ κώδικα: στὸ τέλος τοῦ παραπάνω κολοφῶνα [ὅπου ἀναγινώσκεται μὲν ἡ φράση: «ἔγραψεν [...] Παῖσιος ἱερομόναχος», διακρίνεται δὲ παράλληλα (παρότι σβησμένη δι' ἀπόξεσης) καὶ ἡ περαιτέρω διευκρίνιση: «ἐγράφη δὲ παρ' ἐμοῦ, Θεοκλήτου μοναχοῦ τοῦ μουσικοῦ, τὰ γράμματα καὶ τὰ κόκκινα σημάδια, τὰς δὲ φωνὰς ἔγραψεν ὁ μαθητὴς αὐτοῦ, Παῖσιος ἱερομόναχος, καὶ τὰ κεφαλαιὰ καὶ τὰ πλουμῖδια...»] καὶ στὰ φφ. 17<sup>ν</sup> καὶ 18<sup>ν</sup> τοῦ χειρογράφου [ὅπου, στὸ μὲν φ. 17<sup>ν</sup> σημειώνεται (ὀρθογραφῶ τὸ σημεῖωμα): «Ἐῖλφε τέλος τὸ παρὸν ὑπὸ χειρὸς ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς Παῖσιου ἱερομοναχοῦ, ἐπὶ ἔτους 1760, ἐν μηνὶ Φεβρουαρίου 22», στὸ δὲ φ. 18<sup>ν</sup>—καὶ γύρω ἀπὸ ὑπάρχουσα εἰκονογράφηση τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ—διευκρίνίζεται: «Ἡ παρούσα ἱστορία ἐξωγραφῆθη παρὰ τοῦ πανοσιωτάτου παπᾶ κυρ Παῖσιου, ἐκ Χώρας πέλλοντος, μαθητοῦ Θεοκλήτου τοῦ μουσικοῦ, ᾠψὺς» (βλ. καὶ σχετικὸ πανομοιότυπο αὐτῆς τῆς εἰκόνας στὸν πίνακα ΙΖ' τοῦ παραπάνω καταλόγου τοῦ Γρ. Θ. Στάθης, ἀλλὰ καὶ στὸν κατάλογο Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820 [...]*, ὅ.π., σ. 73 καὶ φωτογραφικὸ δείγμα 15)]. Αὐτόγραφα τοῦ ἰδίου Παῖσιου εἶναι ἐπίσης τὰ χειρόγραφα Δοχειαρίου 305 (Στιχηράριο Παναγιώτη τοῦ νέου Χρυσάφη τοῦ ἔτους 1754), Δοχειαρίου 326 (Τριώδιο-Πεντηκοστάριο Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν καὶ Εἰρμολόγιο Μπαλάση ἱερέα τῶν ἐτῶν 1763 καὶ 1765) καὶ πιθανὸν Δοχειαρίου 385 (Εἰρμολόγιο-Ἀνθολογία τοῦ ἔτους 1774), ἀναλυτικὴ περι-



χειρόγραφα τοῦ Θεοκλήτου ἐκτὸς τῆς «ἀγιορειτικῆς» σύνθεσης περιέχεται ἐπίσης καὶ ἡ ἀντίστοιχη «ἐκκλησιαστικὴ»<sup>26</sup>. ἀκόμη, στοὺς δύο τελευταίους κώδικες ἀνθολογεῖται ἐπιπλέον μιὰ γνωστὴ σύνθεση τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν, ἡ μελοποιημένη στὸν πλάγιο τοῦ πρώτου ἤχο μεγάλης δοξολογία, καλλωπισμένη ἀπὸ τὸν γνωστὸ Θεσσαλὸ ἱερομόναχο Λαυρέντιο<sup>27</sup>. αὐτὸς ὁ Λαυρέντιος μαρτυρεῖται ὡς δάσκαλος τοῦ παραπάνω Θεοκλήτου μοναχοῦ ἐκ Γάβνου, σὲ αὐτομαρτυρία τοῦ τελευταίου, καταχωρισμένη στὸν κώδικα Δοχειαρίου 332<sup>28</sup>. ἐπιπροσθέτως, ἡ καλλωπισμένη ἀπὸ τὸν Λαυρέντιο ἐκδοχὴ τῆς συγ-

γραφῆ τῶν ὁποίων βλ. ἀντίστοιχα στὶς σσ. 334-335, 373-374 καὶ 548-551 τοῦ μνημονευθέντος καταλόγου τοῦ Γρ. Θ. Στάθη· περιγραφή τοῦ κώδικα Δοχειαρίου 326 βλ. καὶ στὸν κατάλογο Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820 [...]*, ὅ.π., σσ. 168-169, ὅπου καὶ συμπεκνώνεται ἐπίσης ἡ συνολικὴ κωδικογραφικὴ δραστηριότητα τοῦ ἐν λόγῳ Παΐσιου.

26. Βλ. Ἰβήρων 1010, σσ. 116-117 καὶ Κουτλουμουσίου 446, φ. 67<sup>ρ</sup> [*Πολυέλεος ἐκκλησιαστικός, ἀγιορείτικος· ἤχος β' Μακάριος ἀνὴρ (μὲ τὴν εὐκαιρία, ἃς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι στὴν παραπάνω μνημονευθεῖσα διατριβή μου, στὶς σσ. 245-246, ἐσφαλμένα συγκαταλέγεται στὴ χειρόγραφη παράδοση τῆς ἐν λόγῳ «ἐκκλησιαστικῆς» σύνθεσης ἡ περιεχομένη στοὺς κώδικες Ἰβήρων 1010, φφ. 157<sup>ρ</sup>-161<sup>ρ</sup>, Κουτλουμουσίου 446, φφ. 525<sup>ρ</sup>-529<sup>ρ</sup> καὶ Δοχειαρίου 332, φφ. 539<sup>ρ</sup>-543<sup>ρ</sup>, ἀντίστοιχη «ἀγιορειτικὴ»)]. Ἐπισημαίνω ἐδῶ ἰδιαίτερα τὸ γεγονὸς αὐτῆς τῆς «συμπεριληψῆς», καθὼς θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἐκληφθεῖ ὡς ἔμμεση ὑπόδειξη τῆς ὑφισταμένης σχέσης μεταξὺ «ἀρχετυπικῆς» καὶ «παραγώγου» σύνθεσης.*

27. Βλ. ἀντίστοιχα: Κουτλουμουσίου 446, φφ. 133<sup>ν</sup>-136<sup>ρ</sup> [*Κύρ Γερμανοῦ ἀρχιερέως Νέων Πατρῶν, ἐκαλλωπίσθη παρὰ Λαυρεντίου ἱερομονάχου· ἤχος πλ. α' Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς*]. Δοχειαρίου 332, φφ. 141<sup>ν</sup>-144<sup>ρ</sup> [*Τοῦ Νέων Πατρῶν, καλλωπισθεῖσα ὑπὸ Λαυρεντίου ἱερομονάχου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου· ἤχος πλ. α' Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς*].

28. Βλ. στὴν ἀκριβῶς προηγουμένη ὑποσημείωση, τὴ διατύπωση τῆς ἀρκτικῆς ἀναγραφῆς τῆς καλλωπισμένης ἀπὸ τὸν Λαυρέντιο δοξολογίας τοῦ Γερμανοῦ· ἡ ἴδια μαρτυρία ἐπαναλαμβάνεται πανομοιότυπα καὶ στὸν (ἀπὸ ἄδηλο κωδικογράφο γραμμένο) κώδικα Σινᾶ 1270 (Ἀνθολογία τοῦ 1<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνα), φφ. 39<sup>ρ</sup>-41<sup>ν</sup> [*Ἐτερη, κύρ Γερμανοῦ ἀρχιερέως Νέων Πατρῶν, ἐκαλλωπίσθη παρὰ Λαυρεντίου ἱερομονάχου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου· ἤχος πλ. α' Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς*]. Ἡ συγκεκριμένη σχέση μεταξὺ Λαυρεντίου καὶ Θεοκλήτου ἐπαληθεύεται ἐπιπροσθέτως καὶ ἀπὸ τὴν περαιτέρω ἀναφορὰ (τόσο στὸ ἴδιο χειρόγραφο, Δοχειαρίου 332, ὅσο καὶ στοὺς ἐπίσης προμνημονευθέντες αὐτόγραφους τοῦ Θεοκλήτου κώδικες Κουτλουμουσίου 446 καὶ Ἰβήρων 983) στὸν δάσκαλο τοῦ Λαυρεντίου, τὸν ἱερομόναχο Κάλλιστο, τὸν ὁποῖο ὁ Θεόκλητος περιγράφει πάντοτε ὡς «διδάσκαλο τοῦ διδασκάλου του»· ὁ Θεόκλητος ἀνθολογεῖ, συγκεκριμένα, δύο συνθέσεις τοῦ ἐν λόγῳ Καλλίστου, ἓνα χερουβικὸ τῆς θείας Λειτουργίας τῶν Προηγιασμένων [βλ. στὸν κώδικα Δοχειαρίου 332, φφ. 279<sup>ν</sup>-280<sup>ρ</sup> (*Καλλίστου ἱερομονάχου καὶ διδασκάλου τοῦ διδασκάλου μου· ἤχος πλ. δ' Νῦν αἱ δυνάμεις*)] καὶ στὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 446, φ. 268<sup>ρ-ν</sup> (*Κύρ Καλλίστου ἱερομονάχου καὶ διδασκάλου τοῦ διδασκάλου μου· ἤχος πλ. δ' Νῦν αἱ δυνάμεις*)· ἡ ἴδια σύνθεση περιέχεται καὶ στὸν κώδικα Σινᾶ 1270, φ. 115<sup>ρ-ν</sup> (*Ἐτερον, κύρ Καλλίστου ἱερομονάχου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου· ἤχος πλ. δ' Νῦν αἱ δυνάμεις*), μ' αὐτὴν ὅμως τὴ μαρτυρία ὁ ἄδηλος γραφέας τοῦ τελευταίου χειρογράφου φέρεται ταυτόχρονα –καὶ μᾶλλον ἄστοχα– ὡς μαθητῆς καὶ τοῦ Λαυρεντίου καὶ

κεκριμένης σύνθεσης τοῦ Γερμανοῦ, πού μᾶς εἶναι εὐρύτερα γνωστή καί ἀπό ἄλλους σχετικούς (κυρίως ἀγιορειτικούς) μουσικούς κώδικες<sup>29</sup>, ἀνθολογεῖται καί σέ δύο ἀκόμη βασικούς κώδικες τῆς χειρόγραφης παράδοσης τῆς «ἀγιορειτικῆς» ἐκδοχῆς τοῦ ἐξεταζομένου ποιήματος, στὸν ἀρχαιότερο (τὸν κώδικα Παντελεήμονος 969<sup>30</sup>) καί στὸν ὀψιμότερο (τὸν κώδικα ΕΒΕ 2301<sup>31</sup>, ἓνα κώδικα πού πέρα τῆς τεκμαιρομένης θεσσαλικῆς προέλευσής του<sup>32</sup>, ἀπηχεῖ ἐξίσου καί τὴν ἀγιορειτικὴ μουσικὴ παράδοση<sup>33</sup>). Ἐχῶ, λοιπόν, τὴν αἴσθησή

τοῦ Καλλίστου] καί ἓνα μάθημα στὴν ἑορτὴ τῆς Πεντηκοστῆς [βλ. ἀντίστοιχα στὸν κώδικα Ἰβήρων 983, φ. 606<sup>ν</sup> κ.έ. (: *Τῆς Πεντηκοστῆς, κύρ Καλλίστου ἱερομονάχου καί διδασκάλου τοῦ διδασκάλου μου· ἤχος πλ. δ' Ἔθνη κροτήσατε*) καί στὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 446, φ. 483<sup>ν</sup> κ.έ. (: ... *Καλλίστου ἱερομονάχου καί διδασκάλου τοῦ διδασκάλου μου* ...)], ἐνῶ ἐπίσης καλλωπίζει καί ἐξηγεῖ καί ἓνα χερουβικὸ τοῦ ἴδιου [βλ. στὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 446, φ. 192<sup>ν</sup> κ.έ. (: *Κύρ Καλλίστου ἱερομονάχου τοῦ Προύσαλη, καλλωπισθέν καί ἐξηγηθέν παρ' ἐμοῦ Θεοκλήτου τοῦ μοναχοῦ· ἤχος α' Οἱ τὰ χερουβίμ*)]. Γιά τὴ γενικότερη (κωδικογραφικὴ, συνθετικὴ, διδακτικὴ) δραστηριότητα τοῦ ἐν λόγω Καλλίστου βλ. Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, ὅ.π., σσ. 306-307. Τοῦ ἴδιου, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820 [...]*, ὅ.π., σσ. 41 καί 92 (ὑποσημ. 180). Κων. Χαρ. Καραγκούνη, *Ἡ παράδοση καί ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν Χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς μελοποιίας*, ὅ.π., σσ. 429-433. Τοῦ ἴδιου, *Παραλειπόμενα περὶ τοῦ Χερουβικοῦ Ὑμνου*, Βόλος 2005, σ. 123.

29. Βλ. γιὰ παράδειγμα: Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ρωσίας Ο 117 (Ἀναστασιματάριο νέου Χρυσάφη-Ἀνθολογία τῶν ἐτῶν 1729 καί 1731, χφ. Γερμανοῦ ἱερομονάχου τοῦ ἐκ τῆς μονῆς Ἀγ. Τριάδος Ὁλύμπου), φφ. 215<sup>ν</sup>-218<sup>ν</sup>. Κουτλουμουσίου 460 (Ἀνθολογία τοῦ 1<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνα), φ. 76<sup>ν</sup> κ.έ. Σινᾶ 1270 (Ἀνθολογία τοῦ 1<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνα), φφ. 39<sup>ν</sup>-41<sup>ν</sup>. Κων. Σταμονίτου 95 (Ἀνθολογία τῶν μέσων τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνα), φ. 337<sup>ν</sup> κ.έ. (ἐλλιπὴς ἢ ἀνθολόγηση). ΡΑΙΚ 52 (Ἀναστασιματάριο νέου Χρυσάφη-Ἀνθολογία τῶν μέσων τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνα), φ. 225<sup>ν</sup> κ.έ. Σταυρονικήτα 234 (Ἀνθολογία τοῦ 2<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνα), φφ. 217<sup>ν</sup>-220<sup>ν</sup>.

30. Βλ. Παντελεήμονος 969, φ. 109<sup>ν</sup> κ.έ. [: *Νέων Πατρῶν, ἐκαλλωπίσθη παρὰ κύρ Λαυρεντίου· ἤχος πλ. α' Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς*].

31. Βλ. ΕΒΕ 2301, σσ. 175-182 [: *Ἐτέρα δοξολογία, Νέων Πατρῶν, ἐκαλλωπίσθη παρὰ κύρ Λαυρεντίου· ἤχος πλ. α' Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς*].

32. Ὑπονοεῖται, βέβαια, ἐδῶ τὸ προφανὲς γεγονός τῆς σύνταξής του ἀπὸ τὸν ἐκ Φουρνᾶ ἱεροδιάκονο Γρηγόριο [πρβλ. παραπάνω, ὑποσημ. 22]: ἀξιοσημείωτες εἶναι, ἐπίσης (πέρα ἀπὸ τὰ περιεχόμενα στὸν κώδικα μελοποιήματα τοῦ Τυρναβίτου Δανιὴλ τοῦ πρωτοψάλτου), δύο ἀκόμη συνθέσεις, τῶν ψαλλομένων κατὰ τὴ Μ. Τεσσαρακοστὴ μεγάλων προκειμένων *Μὴ ἀποστρέψης καὶ Ἐδωκας κληρονομίαν* (ἀνθολογοῦνται, μελοποιημένες σὲ ἤχο πλ. δ', στίς σσ. 352-353), πού ἀποδίδονται σὲ κάποιον «κύρ Ἀναστάσιο», ὑπὸ τὸν ὁποῖο μᾶλλον κρύπτεται ὁ πρωτοψάλτης Λαρίσης Ἀναστάσιος Ραψανιώτης.

33. Βλ. γιὰ παράδειγμα στίς σσ. 210-232 τοῦ χειρογράφου, ὅπου μετὰ τὴν ἀνθολόγηση (στίς σσ. 199-210) τριῶν χερουβικῶν (στοὺς ἤχους α', β' καὶ βαρύ) Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, παρατίθενται ἑτέρα, συντομηθέντα παρὰ Κυπριανοῦ μοναχοῦ Χιλιανταρινοῦ [μιὰ πλήρης κατ' ἤχον σειρά, ὡς ἀκολούθως: α' (210-214), β' (214-216), γ' (216-219), δ' (19-221), πλ. α' (221-224), πλ. β' (224-227), βαρὺς (227-229), πλ. δ' (229-232)].

ὅτι αὐτὴ ἡ μορφή τοῦ παραπάνω ἐκ Θεσσαλίας ἱερομονάχου Λαυρεντίου προβάλλεται, λανθανόντως καὶ διακριτικά, σχεδὸν σὲ κάθε περίπτωση ὅπου ἀπαντᾷ ἡ «ἀγιορειτική» ἐκδοχὴ τῆς ἐξεταζομένης σύνθεσης· ὁ Λαυρέντιος φέρεται νὰ ἀκμάζει ἀπὸ τὶς ἀρχές ὡς καὶ τὸ 3<sup>ο</sup> τέταρτο περίπου τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνα· φαίνεται νὰ τὸν γοητεύει ἰδιαίτερα τὸ μουσικὸ ἔργο τοῦ Γερμανοῦ, ἐνῶ ἡ μουσικὴ δραστηριότητά του παρέμεινε κυρίως γνωστὴ μέσῳ τῆς ἐπισημανθείσας καλλωπιστικῆς παρέμβασής του πάνω σὲ σύνθεση τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν· ἡ ἴδια καλλωπισμένη ἐκδοχὴ αὐτῆς τῆς σύνθεσης διαδόθηκε εὐρύτερα στὸν Ἅγιον Ὅρος, ὅπου καὶ ὁ ἴδιος δραστηριοποιήθηκε τόσο διδασκαλικά ὅσο καὶ κωδικογραφικά<sup>34</sup>· ἐξ ὀρισμοῦ, τέλος, εἶναι πρόδηλη ἡ σχέση του μὲ τὸν χῶρο τῆς Θεσσαλίας (καὶ ἐνδεχομένως ἡ γοητεία ποὺ τὸ ἔργο του θὰ ἀσχοῦσε στοὺς ἄλλους Θεσσαλοὺς ὁμοτέχνους του). Ἕνας ἐξαιρετικὰ εὐφάνταστος νοῦς (σὲ μιὰν ἀπόπειρα ἀνίχνευσης πιθανῶν πηγῶν, ἐρεισμάτων ἢ ἐπιρροῶν τῶν δύο Θεσσαλῶν κωδικογράφων ποὺ ἀποδίδουν τὴν παροῦσα σύνθεση στὸν Γερμανό) θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἀναζητήσει στὴ μορφή τοῦ Λαυρεντίου κάποιο συνδετικὸ κρίκο, ἓνα κάτοπτρο εὐκρινοῦς ἀντανάκλασης τοῦ μουσικοῦ ἔργου

34. Ἀπὸ τὰ πρὸς τὸ παρὸν γνωστὰ αὐτόγραφα τοῦ Λαυρεντίου μνημονεύω πρωτίστως τὸν κώδικα Ξηροποτάμου 380 (Παπαδικὴ τοῦ ἔτους 1759 [ἀναλυτικὴ περιγραφή τοῦ χειρογράφου βλ. στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς* - Ἅγιον Ὅρος [...], τόμος Α', ὁ.π., σσ. 272-282]), ποὺ ὑπογράφεται στὸ φ. 705<sup>ν</sup> μὲ τὸν ἀκόλουθο κολοφῶνα (μεταφέρεται ἐδῶ ὀρθογραφημένος): «Ἐτελειώθη τὸ παρὸν μουσουργικὸν βιβλίον, χιλίους ἑπτακοσίους πεντήκοντα πέντε, ἡμέρα δὲ Σαββάτου, 8 Σεπτεμβρίου, ἔδωκε τέλος ἡ γραμμὴ, ἡ πένα τοῦ χαρτίου, μὲ πόνον, μόχθον περισσόν, ἐμοῦ τοῦ ἀριτήρου, Λαυρεντίου ἱερομονάχου τε ἐκ τῆς Θεσσαλονίκης· ὅθεν ἐσύ, ὦ φοιτητὰ καὶ γνῶστα τοῦ βιβλίου, μνημόνευέ μου συνεχῶς, ἐμοῦ τοῦ τρισαθλίου, μνημόνευέ μου τὸ λοιπὸν τοῦ μουσουργικογράφου, δεθήγητε οὖν τοῦ Θεοῦ καὶ τῆς Ὑπεραγίας, νὰ τύχωμεν ἀμφοτέροι τῆς ἅνθ βασιλείας· ὥσπερ ξένοι χαίροντες (sic) ἰδεῖν πατρίδα καὶ οἱ θαύλαττεύοντες ἰδεῖν λιμένα, οὕτω καὶ ὁ βιβλιογραφεὺς ἰδεῖν βιβλίον τέλος· ἡ μὲν χεὶρ ἡ γράψασα σήπεται τάφῳ, ἡ δὲ γραμμὴ μένει μέχρι τερμάτων· Θεοῦ τὸ δῶρον καὶ Λαυρεντίου πόνος». Αὐτόγραφος τοῦ ἴδιου Λαυρεντίου πρέπει, κατὰ πᾶσα πιθανότητα, νὰ εἶναι καὶ ὁ κώδικας Ἀγίου Παύλου 11 (Δοξαστάριον Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν τοῦ ἔτους 1712 [περιγραφή τοῦ χειρογράφου βλ. στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς* - Ἅγιον Ὅρος [...], τόμος Γ', ὁ.π., σσ. 15-16]), ποὺ ὑπογράφεται στὴ σ. 430 μὲ τὸν ἐξῆς κολοφῶνα (μεταφέρεται ἐδῶ ὀρθογραφημένος): «Τὸ παρὸν βιβλιαρίδιον ἐγράφη διὰ χειρὸς ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς Λαυρεντίου ἱεροδιακόνου, μαθητοῦ κυρίου Καλλίστου ἱερομονάχου τοῦ μουσικοῦ, ἐν ἔτει αψιβ', ἐν μηνὶ Δεκεμβρίῳ κθ'. Οἱ μελωδοῦντες εὐχέσθαι ὑπὲρ ἡμῶν διὰ τὸν Κύριον»· ἡ μνεῖα τοῦ δασκάλου του, Καλλίστου ἱερομονάχου, δὲν ἀφήνει –μᾶλλον– περιθώρια ἀμφιβολίας· ἔντονα προβληματίζει, μόνον, ἡ μεγάλῃ χρονικὴ ἀπόκλιση μεταξὺ ἐκατέρων τῶν κωδίκων, ἀλλὰ –σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὸν αὐτοχαρακτηρισμὸ τοῦ Λαυρεντίου ὡς ἱεροδιακόνου– θὰ πρέπει ἐνδεχομένως νὰ μᾶς ὀδηγήσει στὸ συμπέρασμα ὅτι πρόκειται γιὰ κάποιο ἀπὸ τὰ πρῶτα μουσικὰ πονήματά του. [Σημειωτέον ὅτι ὁ Γρ. Θ. Στάθης, ὁ.π., σ. 17, εἰκάζει ὅτι αὐτόγραφο τοῦ ἴδιου Λαυρεντίου ἀποτελεῖ καὶ ὁ κώδικας Ἀγίου Παύλου 13 (Εἰρμολόγιον Μπαλάση ἱερέα καὶ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν τοῦ 1<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνα)].

του Γερμανού στο Ἅγιον Ὄρος καὶ στὴ Θεσσαλία· εἶναι δυνατόν ὁ Λαυρέντιος νὰ ὑποδεικνύει σιωπηλὰ ἐδῶ κάποιον ἀπροσδιόριστο σύνδεσμο, κάποια ἀδιασάφητη ἀκόμη σχέση μεταξύ τῶν ἐν λόγῳ δύο ἐκδοχῶν τῆς παρούσας σύνθεσης (αὐτῆς τοῦ Γερμανοῦ καὶ τῆς «ἀγιορειτικῆς») ἢ ἴσως ἀκόμη καὶ κάποια ἀνάλογη (ἀμάρτυρη ἐδῶ) καλλωπιστικὴ παρέμβασή του πάνω στὴν τελευταία ποὺ νὰ ἀποδόθηκε τελικὰ στὸν Γερμανό;

Εἶναι προφανές ὅτι ἡ πραγματικὴ «ἱστορία» τῆς παρούσας σύνθεσης θὰ ἀποκαλυφθεῖ, μόνον ἐφόσον νεότερα εὐρήματα στὶς σχετικὲς πηγὲς βοηθήσουν σὲ ἐπαλήθευση ἢ κατάρριψη τῶν προεκτεθέντων ὑποθέσεων ἐργασίας (ἢ καὶ σὲ ἀνάδειξη νέων), κυριότατα δὲ σὲ μερικὴ ἔστω ἀπάντηση κάποιων ἀπὸ τὰ προεκτεθέντα βασικὰ καὶ καίρια ἐρωτήματα· ἕως τότε, ὅμως, εἶναι ἐξίσου σαφές ὅτι ἡ καταγεγραμμένη στοὺς κώδικες Μεταμορφώσεως Μετεώρων 295 καὶ Ξηροποτάμου 305 κατηγορηματικὴ διαβεβαίωση (ὅτι ἡ παρούσα σύνθεση ἀποτελεῖ μελοποίημα τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν) πρέπει πλέον νὰ ἀντιμετωπίζεται ὄχι μόνον μὲ εὐλογες ἀλλὰ καὶ μὲ ἔντονες ἐπιφυλάξεις. Ὑπὸ αὐτὴν τὴν αἴρεση προχωρῶ στὴ συνέχεια σὲ εἰδικότερη μουσικολογικὴ ἐξέταση τῆς σύνθεσης:

#### Μουσικὴ ἀνάλυση

Ἡ δομὴ τῆς σύνθεσης εἶναι ὄντως ἀριστοτεχνικὴ, καθὼς ἐδῶ ὁ μελοποιός, μὲ σοφὴ καὶ ἀρμονικὴ ἀνακύκληση τῶν ἐλάχιστων δυνατῶν ἐκφραστικῶν μέσων, ἐπιτυγχάνει ἐγχείρημα πρωτογενῶς ἀντιφατικό, γι' αὐτὸ καὶ δυσεπίτευκτο· τὴ μουσικὴ ποικιλία, μάλιστα δὲ σ' ἓνα μακρᾶς διάρκειας μελοποίημα, μέσῳ μιᾶς ἀσυνήθιστα λιτῆς συνθετικῆς ἔμπνευσης.

Εἰδικότερα, ἡ σύνθεση συγκροτεῖται (κατὰ τὰ συνήθη στὴ μελοποίησι τοῦ συγκεκριμένου εἶδους ψαλμωδίας) ἀπὸ τρεῖς στάσεις· τὴν πρώτη (ὅπου περιλαμβάνονται 16 στίχοι), τὴ δεύτερη (μὲ 27 στίχους) καὶ τὴν τρίτη (μὲ 15 στίχους), ἐνῶ περαίνεται μὲ ἐνότητα ἀλληλουϊαρίου (τὸ ὁποῖο καὶ μελοποιεῖται, παραδόξως, στὸν τέταρτο-Ἅγια ἤχο), προτασσομένων τῶν δύο στίχων τῆς μικρῆς δοξολογίας. Ἡ μελικὴ ἐκτύλιξί της στηρίζεται οὐσιαστικὰ σὲ τρεῖς –ὁμοίως– μουσικὲς φράσεις, μὲ τίς ὁποῖες ὁ μελοποιός (οἶονεὶ ὁροθετώντας, συνθετικά, κάθε στάση) ἐπενδύει στερεότυπα (σὲ καθεμιὰ ἀπ' αὐτές) τὸ δεύτερο ἡμιστίχιο κάθε στίχου [γι' αὐτὸ τὸ λόγο τίς περιγράφω στὴ συνέχεια ὑπὸ τὸν ἀριθμὸ 2]· αὐτὲς οἱ τρεῖς φράσεις, ποὺ συνιστοῦν ἀναμφίβολα καὶ τὴ «μουσικὴ πεμπτούσια» τῆς σύνθεσης, εἶναι οἱ ἀκόλουθες<sup>35</sup>:

35. Ὅλα τὰ μουσικὰ παραδείγματα ἀξιολογοῦνται καὶ μεταγράφονται στὴ συνέχεια ἀπὸ τὸν κώδικα Μεταμορφώσεως Μετεώρων 295, ὅπου τὸ ὑπὸ ἐξέταση μελοποίημα ἀνθολογεῖται συγκεκριμένα ὡς ἀκολούθως: ἡ πρώτη στάση στὶς σσ. 331-336 [ὑπὸ τὴν ἀναγραφὴν: *Τὸ Μακάριος ἀνὴρ, ψάλλεται ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις, τοῦ Νέων Πατρῶν· ἤχος β' Ἀνὴρ, ἀλληλουϊα· Μακάριος ἀνὴρ*], ἡ δεύτερη στάση στὶς σσ. 336-341 [ὑπὸ τὴν ἀναγραφὴν: *Ἀρχὴ τῆς δευτέρας στά-*

Για την πρώτη στάση<sup>36</sup>:

2α.

(ἀπὸ τὸν δεύτερο στίχο· *Καὶ ἐν ὁδῷ ἁμαρτωλῶν οὐκ ἔστι*)

Για τη δεύτερη στάση<sup>37</sup>:

2β.

(ἀπὸ τὸν πρώτο στίχο· *Ἴνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη*)

σης (sic)· ἤχος β' Ἴνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη] καὶ ἡ τρίτη στάση στὶς σσ. 341-346 [ὑπὸ τὴν ἀνα-  
γραφή: Ἀρχὴ τῆς τρίτης στάσεως· ἤχος β' Κύριε, τί ἐπληθύνθησαν].

36. Ἡ ἀρχικὴ δίφωνη ἀναβοκατάβαση τῆς παρούσας μουσικῆς φράσης ἐπέχει θέση συν-  
δετικῆς «μουσικῆς γέφυρας», μεταξὺ τῆς ληκτικῆς συλλαβῆς τοῦ πρώτου ἡμιστιχίου καὶ τῆς  
ἀντίστοιχης ἀρκτικῆς τοῦ δευτέρου [βλ. στίχους: *Μακάριος ἀνὴρ, ὃς οὐκ ἐπορεύθη / Καὶ ἐν  
ὁδῷ ἁμαρτωλῶν / Καὶ ἐπὶ καθέδρα λοιμῶν / Παρὰ τὰς διεξόδους / Ὁ τὸν καρπὸν αὐτοῦ δώσει  
/ Οὐχ οὕτως / Οὐδὲ ἁμαρτωλοὶ / Καὶ ὁδὸς ἀσεβῶν*]. ὁμοίως, μετὰ τὴν ἀνάλογη ἀναβοκατάβα-  
ση στὸ τέλος τῆς ἴδιας μουσικῆς φράσης συνδέεται (μετὰ ἐπιπρόσθετη χρήση, γιὰ εὐφωνικούς  
λόγους, τοῦ συμφώνου ν [ποῦ ἀναλόγως τοῦ τρέχοντος φωνήεντος λαμβάνει τὴ μορφὴ γορ-  
θμικοῦ (w) ἢ πελαστικοῦ (r) στοιχείου]) ἡ ληκτικὴ συλλαβὴ τοῦ ψαλμικοῦ κειμένου μετὰ τὴν  
ἀντίστοιχη ἀρκτικὴ τοῦ ἀκολουθοῦντος ἐφωμνίου.

37. Τὸ πλῆθος τῶν ἀρχικῶν ἴσων εἶναι, βέβαια, ἀνάλογο τῆς ἀντίστοιχης ἑκτασης τῶν



Γιὰ τὴν τρίτην στάση<sup>38</sup>:

2γ.

(ἀπὸ τὸν δεύτερο στίχο· Πολλοὶ λέγουσι τῇ ψυχῇ μου)

Πάντως, ὅπως καὶ ὀπτικά εἶναι προφανές, τόσο ἡ δεύτερη [2β] ὅσο καὶ ἡ τρίτη [2γ] μουσικὴ φράση διαμορφώνονται μὲ μελικὸ ὕλικό ποὺ ἐνυπάρχει ἤδη στὴν πρώτη [2α]<sup>39</sup>:

2α.

συλλαβῶν τῆς πρώτης λέξης τοῦ δευτέρου ἡμιστιχίου κάθε στίχου· αξιοσημείωτες μελωδικές παραλλαγές (λόγω, ἀκριβῶς, τῆς μετρικῆς διαφοροποίησης τοῦ ἐκάστοτε ψαλμικοῦ κειμένου) βλ. ἐν προκειμένῳ στοὺς ἀκόλουθους στίχους: *Κατὰ τοῦ Κυρίου καὶ κατὰ τοῦ χριστοῦ αὐτοῦ / Καὶ ἐν τῷ θυμῷ αὐτοῦ ταράξει αὐτούς / Ἐπὶ Σιών ὅρος τὸ ἅγιον αὐτοῦ / Διαγγέλλων τὸ πρόσταγμα Κυρίου / Κύριος εἶπε πρὸς με· υἱός μου εἶ σύ / Ὡς σκεύη κεραμέως συντρίψεις αὐτούς / Καὶ νῦν, βασιλεῖς, σύνετε / Δουλεύσατε τῷ Κυρίῳ ἐν φόβῳ.*

38. Ἡ τελικὴ δίφωνα ἀνάβαση (μὲ τὴν ἀκολουθοῦσα κατάβαση) συνδέει κι ἐδῶ (μὲ ἐπι-πρόσθετη χρῆση, γιὰ εὐφωνικούς λόγους, τοῦ συμφώνου ν [ποὺ ἀναλόγως τοῦ τρέχοντος φωνήεντος λαμβάνει τὴ μορφή γορθμικοῦ (w) ἢ πελαστικοῦ (ʔ) στοιχείου]) τὴ ληκτικὴ συλλαβὴ τοῦ ψαλμικοῦ κειμένου μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἀρκτική τοῦ ἀκολουθοῦντος ἐφυμνίου. Ἐπίσης, στὴν ἀρχὴ τῆς ἴδιας μουσικῆς φράσης προστίθενται κατὰ περίπτωσιν (ἀναλόγως καὶ πάλι τῆς ἔκτασης τῶν συλλαβῶν τῆς πρώτης λέξης τοῦ δευτέρου ἡμιστιχίου κάθε στίχου) ἐπιπλέον ἴσα (ἢ ἀκόμη καὶ βραχεῖς μουσικοὶ σχηματισμοὶ [ψηφιστοῦ ἢ ἀντικενώματος])· βλ. σχετικὰ τοὺς ἀκόλουθους στίχους: *Οὐκ ἔστι σωτηρία αὐτῷ ἐν τῷ Θεῷ αὐτοῦ / Σὺ δέ, Κύριε, ἀντιλήπτωρ μου εἶ / Δόξα μου καὶ ὑψῶν τὴν κεφαλὴν μου / Φωνῇ μου πρὸς Κύριον ἐκέκραξα / Καὶ ἐπήκουσέ μου ἐξ ὀρους ἁγίου αὐτοῦ / Ἐξηγέρθην, ὅτι Κύριος ἀντιλήψεται μου / Οὐ φοβηθήσομαι ἀπὸ μυριάδων λαοῦ / Ἀνάστα, Κύριε, σῶσόν με, ὁ Θεός μου / Τοῦ Κυρίου ἡ σωτηρία, καὶ ἐπὶ τὸν λαόν σου ἡ εὐλογία σου.* Ἄλλες αξιοσημείωτες μελωδικές παραλλαγές (λόγω, ἀκριβῶς, τῆς μετρικῆς διαφοροποίησης τοῦ ἐκάστοτε ψαλμικοῦ κειμένου) βλ. χαρακτηριστικὰ στοὺς στίχους: *Τῶν κύκλῳ συνεπιτιθεμένων μοι / Ὀδόντας ἀμαρτωλῶν συνέτριψας.*

39. Εἶναι, ἴσως, ἐνδεικτικὸ ἐδῶ ὅτι στὴν ἀντίστοιχη μουσικὴ φράση ποὺ ἀπαντᾷ στὸ δεύ-

a b aG F G a G G FE F a G F G F G a b

3 1 (2)

b G b a

α 1

2β. G G G F G a a G F G G FE F a G

(2) 2 3 1

2γ. G F E F G a b c b a G b a

2 1

Ουσιαστικά, λοιπόν, τὸ σπέρμα τῆς μουσικῆς ἔμπνευσης τοῦ μελοποιοῦ, ἄρα καὶ ὁ μελικὸς πυρήνας τῆς σύνθεσης, ἐντοπίζεται πλήρως στὴν πρώτη μουσικὴ φράση [2α].

τερο ἡμιστίχιο τῶν (προτασσομένων τῆς καταληκτικῆς ἐνότητας ἀλληλουϊαρίου) δύο στίχων τῆς μικρῆς δοξολογίας συνδυάζεται, ἀκριβῶς, μελικὸ ὕλικὸ ἀπὸ τὰ παραπάνω μοτίβα 2α καὶ 2γ, ὡς ἀκολούθως:

G G G G F E F F G a b c b a G

2γ (ἀρχή)

a G GFE F a G F GF G a b b G b a

2α (τέλος)

Ἀντίστοιχα κατασκευάζεται καὶ τὸ μέλος τοῦ σταθερὰ ἀνακλωμένου στοῦ τέλος κάθε στίχου τῆς σύνθεσης ἐφύμνιου, τοῦ ἀλληλουῖα [τὸ περιγράφω στὴ συνέχεια ὑπὸ τὸν ἀριθμὸ 3]: παραδίδονται ἀπὸ τὸν μελοποιὸ δύο μουσικὲς παραλλαγές του, συγκεκριμένα οἱ ἀκόλουθες:

Γιὰ τὴν πρώτη καὶ τὴν τρίτη στάση<sup>40</sup>:

3α.

F   G   E   F   Ga   G   F   E

α   α   λη   λθ   ι   α:~

(ἀπὸ τὸν δεῦτερο στίχο· Καὶ ἐν δόῳ ἀμαρτωλῶν οὐκ ἔστη)

Γιὰ τὴ δεύτερη στάση<sup>41</sup>:

3β.

G   F   E   Ga   G   F   E

α   λη   λθ   ι   α:~

(ἀπὸ τὸν πρῶτο στίχο· Ἵνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη)

40. Ἡ χρῆση τῆς ἴδιας μελωδικῆς παραλλαγῆς τοῦ ἐφύμνιου γιὰ τοὺς στίχους τῆς πρώτης καὶ τρίτης, ἀντίστοιχα, στάσης εἶναι περαιτέρω ἐνδιαφέρουσα· οὐσιαστικά, ὁ μελοποιὸς φαίνεται νὰ ἐπιχειρεῖ ἐδῶ (σὲ ἀντιδιαστολὴ τῆς ἐξαρχῆς δεδομένης ποιητικῆς κατὰτιμησης τῆς σύνθεσης σὲ τρία μέρη) μιὰν παράλληλη ἐσωτερικὴ διάκρισή της σὲ δύο μουσικὰ μέρη, σχεδὸν ἰσοβαρῇ αὐτὴ τὴ φορά, ἐφόσον συμποσοῦμενοι οἱ (ὡς πρὸς τὸ ἐφύμνιο ὁμοειδεῖς) στίχοι τῆς πρώτης καὶ τρίτης στάσης (16 καὶ 15, ἀντίστοιχα) ἐξισορροποῦνται ἁρμονικότερα πρὸς τοὺς 27 τῆς δεύτερης. [Σημειωτέον ὅτι τὸ μελωδικὸ μοτίβο 3α χρησιμοποιεῖται ἐπιπροσθέτως καὶ στοῦ ἐφύμνιου τῶν (προτασσομένων τῆς καταληκτικῆς ἐνότητας ἀλληλουϊαρίου) δύο στίχων τῆς μικρῆς δοξολογίας].

41. Ἡ ἴδια μελωδικὴ παραλλαγή ἀπαντᾷ, ὁμοίως, ἤδη ἀπὸ τὸ ὑπάρχον στὴν εἰσαγωγὴ τῆς σύνθεσης ἀντίστοιχο ἐφύμνιο, ὅπου (καὶ μόνον) χρησιμοποιεῖται τρομικο-λύγισμα (ἀντὶ τοῦ παραπάνω ψηφιστο-τρομικοῦ):

G   F   E   Ga   G   F   E

α   λη   λθ   ι   α

Καὶ πάλι εἶναι πασιφανὲς ὅτι τὸ δεύτερο ἐφύμνιο [3β] ἀποτελεῖ ἐπουσιώδη μελικὴ παραλλαγή (ἐντοπιζομένη πάνω στὶς δύο πρῶτες συλλαβές τοῦ ποιητικοῦ κειμένου) τοῦ πρώτου [3α]:

3α.

F	G	E	F	Ga	G	F	E
α		α	λλη	λσ	i	α:~	

3β.

G	F	E	Ga	G	F	E
α		λλη	λσ	i	α:~	

Στὸ ἐναπομένον τμήμα τῆς σύνθεσης, ποὺ ἀφορᾷ τὴ μουσικὴ ἐκτύλιξη τοῦ πρώτου ἡμιστιχίου κάθε στίχου (καθεμιᾶς ὁμοίως στάσης), ὁ μελοποιὸς χρησιμοποιεῖ σταθερὰ δύο μελικοὺς σχηματισμούς, εἴτε (σὲ μιὰ βραχυπρόθεσμη προοπτικὴ) αὐτοτελῶς, εἴτε (σὲ ἀντίστοιχη μακροπρόθεσμη προοπτικὴ) συνδυαστικά μὲ δύο ἐπιπλέον σχηματισμούς· πρόκειται γιὰ τοὺς ἀκόλουθους [τοὺς περιγράφω στὴ συνέχεια ὑπὸ τὸν ἀριθμὸ 1]:

Σχηματισμὸς ἀντικενώματος  
αὐτοτελῶς<sup>42</sup>:

1α.

G	F		a	G

συνηθέστατα ἐπὶ πεταστῆς· ἐνίοτε ἀπαντᾷ καὶ ἐπὶ ὀξείας:

(ἀμφότερα τὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸν στίχο· Μακάριος ἀνὴρ, ὃς οὐκ ἐπορεύθη ...)

42. Ἀπαντοῦν καὶ περιπτώσεις ὅπου τοῦ ἀντικενώματος ἔπονται δύο φωνητικὲς καταβάσεις, ὡς ἀκολούθως:

Στὴν ἐνότητα στίχων (ἀπὸ τὴν τρίτη στάση) / *Ἐγὼ ἐκοιμήθην καὶ ὑπνώσα* / *Ἐξηγέρθην*, ὅτι Κύριος ἀντιλήψεται μου / *Τῶν κύκλω* συνεπιτιθεμένων μοι / *Ἀνάστα*, Κύριε, σῶσόν με, ὁ Θεός μου / *Ὁδόντας* ἀμαρτωλῶν συνέτριψας / *Τοῦ Κυρίου* ἡ σωτηρία, καὶ ἐπὶ τὸν λαόν σου ἡ εὐλογία σου, ἐπὶ τοῦ ἴδιου σχηματισμοῦ (πεταστὴ μὲ ἀντικένωμα-ἀπόστροφος) προστίθεται παραιτέρω δίφωνη ἀνάβαση καὶ σημειώνεται ἐπιπροσθέτως παρακλητικὴ (γεγονὸς ποὺ διαφοροποιεῖ, βέβαια, καὶ τὴν ἐξήγηση τοῦ ὅλου σχηματισμοῦ):

ἡ καὶ σὲ σύνθεσιν μὲ ἀντίστοιχους σχηματισμούς βαρείας καὶ πιάσματος<sup>43</sup>:

b a G a b G

1Α.



(ἀπὸ τὸν στίχο· Μακάριος ἀνὴρ, ὃς οὐκ ἐπορεύθη ἐν βουλῇ ἀσεβῶν)

Σχηματισμός ψηφιστοῦ  
αὐτοτελῶς:

G G G a c b

1β.i.



(ἐπὶ διφώνου πεταστῆς)

(ἀπὸ τὸν στίχο· Ὁ τὸν καρπὸν αὐτοῦ δώσει ἐν καιρῷ αὐτοῦ)

G b a G

1β.ii.



(ἐπὶ διφώνου ὀξείας)

(ἀπὸ τὸν στίχο· Παρέστησαν οἱ βασιλεῖς τῆς γῆς)

ἡ καὶ σὲ σύνθεσιν μὲ ἀντίστοιχο σχηματισμὸ στραγγισμάτων<sup>44</sup>:

43. Στοὺς στίχους Ἵνα **τί ἐφρύαξαν** ἔθνη, καὶ λαοὶ ἐμελέτησαν κενά / Κύριε, **τί ἐπληθύνθησαν** οἱ θλίβοντές με; πολλοὶ ἐπανάστανται ἐπ' ἐμέ / Ἐξηγέσθην, **ὅτι Κύριος** ἀντιλήφεταιί μου, ὁ σχηματισμὸς πιάσματος ἀντικαθίσταται ἀπὸ ὁμοειδῆ παρακλητικῆς:

b a G a b a G



Ἐπίσης, στοὺς στίχους **Καὶ ἀγαλλιᾶσθε** αὐτῷ ἐν τρόμῳ / **Οὐκ ἔστι σωτηρία** αὐτῷ ἐν τῷ Θεῷ αὐτοῦ / **Καὶ ἐπήκουσέ μου** ἐξ ὅρου ἀγίου αὐτοῦ, κάτωθεν τοῦ σχηματισμοῦ πιάσματος σημειώνεται καὶ κύλισμα:

b b b a b G




(τὸ μουσικὸ παράδειγμα ἀπὸ τὸν στίχο **Καὶ ἀγαλλιᾶσθε** αὐτῷ ἐν τρόμῳ).

44. Στὸν στίχο Ἄλλ' **ἡ ἐν τῷ** νόμῳ Κυρίου τὸ θέλημα αὐτοῦ, μετὰ τὸν σχηματισμὸ ψηφι-



$\begin{matrix} c & & c & b & b & a & & a & G & G \\ \text{G} & \text{G} & \text{G} & \text{G} & a & c & b & & b & a & a & G & G \end{matrix}$

1B. 

(ἀπὸ τὸν στίχο· *Καὶ ἐπὶ καθέδρα λοιμῶν οὐκ ἐκάθισεν*)

Εἶναι δὲ ἀξιοπαρατήρητο ὅτι καὶ σ' αὐτὸ τὸ τμήμα τῆς σύνθεσης (στῇ μελικῇ ἐπένδυση τοῦ πρώτου ἡμιστίχιου κάθε στίχου καθεμιᾶς στάσης) ὁ μελοποιὸς ἀποπειρᾶται (καὶ τὸ ἐπιτυγχάνει ὅπου δὲν ἀποτρέπεται ἀπὸ τῇ σύσταση τοῦ ἀντίστοιχου ποιητικοῦ κειμένου) πανομοιότυπη μελοποίηση ἀνὰ ζεύγη (ἐνίοτε καὶ ἀνὰ εὐρύτερες ἐνότητες) στίχων<sup>45</sup>.

Ἐπομένως, ἂν στὶς παραπάνω δύο κομβικὲς μουσικὲς θέσεις (τὴν πρωτογενῇ γιὰ τὸ δεύτερο ἡμιστίχιο [2α] καὶ τὴν ἀντίστοιχη τοῦ ἐφυμνίου [3α]) προστεθοῦν καὶ οἱ ἐπισημανθέντες καὶ συνήθως ἀνακυκλούμενοι πάνω στὸ πρῶτο ἡμιστίχιο κάθε στίχου μουσικοὶ σχηματισμοὶ [1Α-1Β], εἶναι προφανὲς ὅτι τὸ σύνολο αὐτῆς τῆς μακροσκελοῦς (ἀπὸ 58 στίχους) σύνθεσης διαμορφώνεται οὐσιαστικὰ ἐπὶ τῇ βάσει ὅχι περισσότερων τῶν τριῶν (ἢ τὸ πολὺ τεσσάρων) εὐρύτερων μουσικῶν θέσεων· ὁ ἀρμονικὸς διασκορπισμὸς καὶ ἡ εὐφάνταστη ἀνακύκλησή τους μέσα στὸ σύνολο τῆς παρούσας σύνθεσης, μάλιστα κατὰ τρόπο πὺ νὰ καθιστᾷ λανθάνουσα τὴν ἰδέα τῆς ἐπανάληψης καὶ νὰ ἀποτρέπει τὴν αἴσθηση τοῦ κόρου, φανερώνει ἐδῶ τὴ σοφία τοῦ μελοποιοῦ, ἀποκαλύπτοντας ταυτόχρονα τὸ εὖρος τῆς μουσικῆς ἰδιοφυίας του, ἀλλὰ καὶ τὴ συνθετικὴ τακτικὴ του: κατασκευάζει μέλος (ὅπως, στὸν προεκτεθέντα κολοφῶνα, παρατηρεῖ ὁ Γερμανὸς Νέων Πατρῶν), «οὗ τέλος ἡ τέρψις καὶ ἡ δονή», μὲ μιὰν οἶνει μαθηματικὴ διαδικασία, «λαβὼν τοὺς ἀριθμοὺς ἐκ τῆς ἀριθμητικῆς, ἐπέχοντας λόγον εἶδους».

στοῦ ἀναπτύσσεται μόνον (λόγῳ τῆς διάταξης τοῦ ποιητικοῦ κειμένου) ἀπλὸς σχηματισμὸς βαρείας:

$\begin{matrix} G & a & & c & & b & & b & a \\ \text{A} & a & \text{λη} & \text{εν} & \text{τω} \end{matrix}$

45. Βλ. χαρακτηριστικὰ τὶς ἀκόλουθες ἐνότητες στίχων· στὴ μὲν πρώτη στάση: 2-3 / 4-5 / 6-7 / 8-9 / 10-14-16 / 12-13-15· στὴ δεύτερη, ὁμοίως, στάση: 1-4-11-14 / 7-9-10 / 2-3-5-6-8-15-21 / 16-17-18-19 / 23-24-25-27· καί, τέλος, στὴν τρίτη στάση: 1-3-7 / 2-4-6-10-13 / 8-9-11-12-14-15.

### Αίσθητική

Γιὰ νὰ κατανοηθεῖ παραστατικότερα ἡ τελευταία παρατήρηση, περὶ τῆς τακτικῆς κατασκευῆς τῆς παρούσας σύνθεσης, ἴσως φανεῖ χρήσιμος ἐδῶ ὁ ἀκόλουθος ἐποπτικὸς πίνακας, μέσῳ τοῦ ὁποῦ ἀποπειρῶμαι νὰ περιγράψω σχηματικὰ τὴν ὅλη αἰσθητικὴ τοῦ ὑπὸ ἐξέταση μελοποιήματος· ἐπισημαίνω σ' αὐτόν, ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ σχετικοῦ ποιητικοῦ κειμένου, τὶς ἀνακυκλούμενες στῆ σύνθεση μουσικὲς θέσεις (ποὺ τὶς περιγράφω μὲ τοὺς παραπάνω ὑποδει- χθέντες ἀριθμούς):

### Προόμιο

Ἀνὴρ·

ἀλληλούια.  
3β

### Α' στάση

	2α	3α
1. Μακάριος ἀνὴρ, ὃς οὐκ ἐπορεύθη 1α 1α 1Α	ἐν βουλῇ ἀσεβῶν·	ἀλληλούια.
2. Καὶ ἐν ὁδῷ ἀμαρτωλῶν 1Β	οὐκ ἔστη·	ἀλληλούια.
3. Καὶ ἐπὶ καθέδρᾳ λοιμῶν 1Β	οὐκ ἐκάθισεν·	ἀλληλούια.
4. Ἄλλ' ἢ ἐν τῷ νόμῳ Κυρίου 1Β 1β.i 1Α	τὸ θέλημα αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
5. Καὶ ἐν τῷ νόμῳ αὐτοῦ μελετήσῃ 1α 1β.i 1Α	ἡμέρας καὶ νυκτός·	ἀλληλούια.
6. Καὶ ἔσται ὡς τὸ ξύλον 1α 1Α	τὸ πεφυτευμένον·	ἀλληλούια.
7. Παρὰ τὰς διεξόδους 1α 1Α	τῶν ὑδάτων·	ἀλληλούια.
8. Ὁ τὸν καρπὸν αὐτοῦ δώσει 1β.i 1Α	ἐν καιρῷ αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
9. Καὶ τὸ φύλλον αὐτοῦ 1α 1Α	οὐκ ἀπορβύησεται·	ἀλληλούια.
10. Καὶ πάντα, ὅσα ἂν ποιῇ, 1α 1α 1Β	κατευοδωθήσεται·	ἀλληλούια.
11. Οὐχ οὕτως 1β.ii	οἱ ἀσεβεῖς, οὐχ οὕτως·	ἀλληλούια.
12. Ἄλλ' ἢ ὥσει χνοὺς, ὃν ἐκρίπτει ὁ ἄνεμος 1β.i 1α 1β.i 1Α 1β.ii	ἀπὸ προσώπου τῆς γῆς·	ἀλληλούια.

13. Διὰ τοῦτο οὐκ ἀναστήσονται	ἀσεβεῖς ἐν κρίσει·	ἀλληλοῦια.
1α 1Α		
14. Οὐδὲ ἀμαρτωλοὶ	ἐν βουλῇ δικαίων·	ἀλληλοῦια.
1Β		
15. Ὅτι γινώσκει Κύριος	ὁδὸν δικαίων·	ἀλληλοῦια.
1β.i 1Α		
16. Καὶ ὁδὸς ἀσεβῶν	ἀπολεῖται·	ἀλληλοῦια.
1α 1Β		

## Β' στάση

	2β	3β
1. Ἴνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη, καὶ λαοὶ	ἐμελέτησαν κενά·	ἀλληλοῦια.
1Α 1α 1β.ii		
2. Παρέστησαν	οἱ βασιλεῖς τῆς γῆς·	ἀλληλοῦια.
1β.ii		
3. Καὶ οἱ ἄρχοντες συνήχθησαν	ἐπὶ τὸ αὐτό·	ἀλληλοῦια.
1β.ii 1β.ii		
4. Κατὰ τοῦ Κυρίου	καὶ κατὰ τοῦ χριστοῦ αὐτοῦ·	ἀλληλοῦια.
1Α		
5. Διαρρήξωμεν	τοὺς δεσμούς αὐτῶν·	ἀλληλοῦια.
1β.ii		
6. Καὶ ἀπορήψωμεν	ἀφ' ἡμῶν τὸν ζυγὸν αὐτῶν·	ἀλληλοῦια.
1β.ii		
7. Ὁ κατοικῶν ἐν οὐρανοῖς	ἐκγελάσεται αὐτούς·	ἀλληλοῦια.
1α 1β.ii		
8. Καὶ ὁ Κύριος	ἐκμυκτηριεῖ αὐτούς·	ἀλληλοῦια.
1β.ii		
9. Τότε λαλήσει πρὸς αὐτούς	ἐν ὀργῇ αὐτοῦ·	ἀλληλοῦια.
1β.i 1α 1Α 1β.ii		
10. Καὶ ἐν τῷ θυμῷ αὐτοῦ	ταράξει αὐτούς·	ἀλληλοῦια.
1α 1α 1α		
11. Ἐγὼ δὲ κατεστάθην	βασιλεὺς ὑπ' αὐτοῦ·	ἀλληλοῦια.
1α 1Α		
12. Ἐπὶ Σιών ὄρος	τὸ ἅγιον αὐτοῦ·	ἀλληλοῦια.
1α 1Β		
13. Διαγγέλλων	τὸ πρόσταγμα Κυρίου·	ἀλληλοῦια.
1β.i		

14. <u>Κύριος</u> <u>εἶπε</u> <u>πρός</u> <u>με</u> · 1α 1Α	υἱός μου εἶ σύ·	ἀλληλούια.
15. <u>Ἐγὼ</u> <u>σήμερον</u> 1β.ii	γεγέννηκά σε·	ἀλληλούια.
16. <u>Αἰτησαι</u> <u>παρ' ἐμοῦ</u> <u>καὶ</u> <u>δώσω</u> <u>σοι</u> <u>ἔθνη</u> 1α 1α 1α 1Α	τὴν κληρονομίαν σου·	ἀλληλούια.
17. <u>Καὶ</u> <u>τὴν</u> <u>κατάσχεσίν</u> <u>σου</u> 1Α	τὰ πέρατα τῆς γῆς·	ἀλληλούια.
18. <u>Ποιμανεῖς</u> <u>αὐτούς</u> 1Α	ἐν ῥάβδῳ σιδηρᾷ·	ἀλληλούια.
19. <u>Ὡς</u> <u>σκεύη</u> <u>κεραμέως</u> 1Α	συντρίψεις αὐτούς·	ἀλληλούια.
20. <u>Καὶ</u> <u>νῦν</u> , <u>βασιλεῖς</u> , 1β.ii	σύνετε·	ἀλληλούια.
21. <u>Παιδεύθητε</u> , <u>πάντες</u> 1β.ii 1α	οἱ κρίνοντες τὴν γῆν·	ἀλληλούια.
22. <u>Δουλεύσατε</u> <u>τῷ</u> <u>Κυρίῳ</u> 1Α 1α 1α	ἐν φόβῳ·	ἀλληλούια.
23. <u>Καὶ</u> <u>ἀγαλλιᾶσθε</u> 1Α	αὐτῷ ἐν τρόμῳ·	ἀλληλούια.
24. <u>Δράξασθε</u> <u>παιδείας</u> , <u>μήποτε</u> 1Α 1β.ii	ὀργισθῇ Κύριος·	ἀλληλούια.
25. <u>Καὶ</u> <u>ἀπολεῖσθε</u> 1Α	ἐξ ὁδοῦ δικαίας·	ἀλληλούια.
26. <u>Ὅταν</u> <u>ἐκκαυθῇ</u> <u>ἐν</u> <u>τάχει</u> 1α 1α 1α 1α	ὁ θυμὸς αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
27. <u>Μακάριοι</u> <u>πάντες</u> 1Α	οἱ πεποιθότες ἐπ' αὐτῷ·	ἀλληλούια.

### Γ' στάση

	2γ	3α
1. <u>Κύριε</u> , <u>τί</u> <u>ἐπληθύνησαν</u> <u>οἱ</u> <u>θλίβοντές</u> <u>με</u> ; <u>πολλοὶ</u> <u>ἐπανίστανται</u> 1α 1Α 1Α 1α 1β.ii	ἐπ' ἐμέ·	ἀλληλούια.
2. <u>Πολλοὶ</u> <u>λέγουσι</u> 1β.ii	τῇ ψυχῇ μου·	ἀλληλούια.
3. <u>Οὐκ</u> <u>ἔστι</u> <u>σωτηρία</u> 1Α	αὐτῷ ἐν τῷ Θεῷ αὐτοῦ·	ἀλληλούια.

4. <u>Σὺ δέ, Κύριε,</u> 1α 1β.ii	ἀντιλήπτωρ μου εἶ·	ἀλληλούια.
5. <u>Δόξα μου καὶ ὑψῶν τήν</u> 1α 1α	κεφαλὴν μου·	ἀλληλούια.
6. <u>Φωνῇ μου πρὸς Κύριον</u> 1α 1β.ii	ἐκέκραξα·	ἀλληλούια.
7. <u>Καὶ ἐπήκουσέ μου</u> 1Α	ἐξ ὅρου ἁγίου αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
8. <u>Ἐγὼ ἐκοιμήθην</u> 1Α	καὶ ὑπνωσα	ἀλληλούια.
9. <u>Ἐξηγέρθην, ὅτι Κύριος</u> 1Α	ἀντιλήφεταιί μου·	ἀλληλούια.
10. <u>Οὐ φοβηθήσομαι</u> 1β.ii	ἀπὸ μυριάδων λαοῦ·	ἀλληλούια.
11. <u>Τῶν κύκλῳ</u> 1α	συνεπιτιθεμένων μοι·	ἀλληλούια.
12. <u>Ἀνάστα, Κύριε, σῶσόν με,</u> 1α 1β.ii 1β.ii	ὁ Θεός μου·	ἀλληλούια.
13. <u>Ὅτι σὺ ἐπάταξας πάντας τοὺς ἐχθραίνοντάς μοι</u> 1β.ii 1α 1α	ματαίως·	ἀλληλούια.
14. <u>Ὁδόντας</u> 1α	ἁμαρτωλῶν συνέτριψας·	ἀλληλούια.
15. <u>Τοῦ Κυρίου ἡ σωτηρία καὶ ἐπὶ τὸν λαόν σου</u> 1α 1Α 1Α	ἡ εὐλογία σου·	ἀλληλούια.
<b>2γ (ἄρχή) - 2α (τέλος)</b>		
• <u>Δόξα πατρὶ καὶ υἱῷ</u> 1β.i 1α 1β.ii	καὶ ἁγίῳ πνεύματι	ἀλληλούια.
• <u>Καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας</u> 1α 1α 1β.ii 1Α	τῶν αἰώνων, ἀμήν·	ἀλληλούια.

### Κατακλείδα

ᾠχος δ'

Ἀλληλούια, ἀλληλούια, ἀλληλούια, δόξα σοι, ὁ Θεός.



Προκύπτει, εύκρινέστατα, από τὸν παραπάνω πίνακα ὅτι ἡ σύνθεση τεχνουργεῖται, κατὰ τρόπο ἄριστα προμελετημένο καὶ ἀπόλυτα ὑπολογισμένο, πάνω σὲ μιὰν *τριμερῆ δομή*, ποὺ ἀναγνωρίζεται παράλληλα τόσο σὲ ὀριζόντιο ὅσο καὶ σὲ κάθετο ἐπίπεδο.

Στὴν ὀριζόντια διάταξή της, ἡ σύνθεση διακρίνεται, σὲ καθεμιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς στάσεις της, σὲ τρία, ὁμοίως, μουσικὰ μέρη: τὸ δεύτερο (μελικὴ ἐπένδυση 2<sup>ου</sup> ἡμιστιχίου κάθε στίχου) καὶ τὸ τρίτο (ἐφύμνιο) παραμένουν σταθερὰ ὅμοια καὶ ἐπαναλαμβάνονται πανομοιότυπα, ἐνῶ τὸ πρῶτο (μελικὴ ἐπένδυση 1<sup>ου</sup> ἡμιστιχίου κάθε στίχου) φαίνεται νὰ διαμορφώνεται σὲ δύο ὑποενότητες, στὴν πρώτη τῶν ὁποίων χρησιμοποιοῦνται συνήθως οἱ μελωδιότυποι 1α, 1β.i καὶ 1β.ii καὶ στὴν δεύτερη τὰ ἀντίστοιχα μελικά μοτίβα 1Α καὶ 1Β.

Σὲ τρία ἐπίσης μέρη διακρίνεται ἡ σύνθεση, στὸ σύνολό της πλέον, καὶ στὴν κάθετη διάταξή της: τὸ πρῶτο μέρος (μελικὴ ἐπένδυση 1<sup>ου</sup> ἡμιστιχίου κάθε στίχου) παραμένει βέβαια κοινὸ μὲ τὸ ἤδη παραπάνω περιγραφέν τῆς ὀριζόντιας διάταξης (καὶ διαμορφώνεται οὐσιαστικὰ ἀπὸ τοὺς –ὑπὸ τὸν ἀριθμὸν 1– δύο μελωδιότυπους, ποὺ ἀπαντοῦν –ἀναλόγως– σὲ βραχεῖα ἢ εὐρεῖα ἐκδοχή), ἐνῶ τόσο στὸ δεύτερο (μελικὴ ἐπένδυση 2<sup>ου</sup> ἡμιστιχίου κάθε στίχου) ὅσο καὶ στὸ τρίτο μέρος (ἐφύμνιο) ἐναλλάσσονται ἀπλῶς οἱ ὁμοειδεῖς μελωδιότυποι 2 (α-β-γ) καὶ 3 (α-β) ἀντίστοιχα.

### Ἐξήγηση

Βάσει τῶν προεκτεθέντων, εἶναι πλέον προφανές ὅτι γιὰ μιὰ συνολικὴ κατανόηση, ἐρμηνεῖα καὶ ἀπόδοση τῆς παρούσας σύνθεσης ἀρκεῖ ἀπλῶς καὶ μόνον ἡ ἐπισήμανση καὶ ἀνάλυση ἐκείνων τῶν (εὐάριθμων) μουσικῶν μοτίβων ἀπὸ τὰ ὁποῖα αὐτὴ συνίσταται. Κατ' αὐτήν, ἀκριβῶς, τὴν τακτικὴ εἶναι δόκιμο νὰ ἐπιχειρηθεῖ ἐδῶ καὶ ἡ ἐξήγηση τῆς σύνθεσης στὴ νέα μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας, ἐγχείρημα ποὺ (ὅπως ἤδη παρατηρήθηκε) δὲν ἔχει ὡς τώρα ἐπιχειρηθεῖ, γιὰ τὸ σύνολό της τουλάχιστον καὶ γιὰ τὴν παρούσα (συγκεκριμένα) ἐκδοχή της<sup>46</sup>. Ἔτσι, θὰ ἀποπειραθῶ ἐδῶ νὰ τὴν ἐξηγήσω, ξεκινώντας ἀκριβῶς ἀπὸ τὰ παραπάνω ἐπισημανθέντα συστατικὰ μελικά στοι-

46. Ἡ σωζομένη στὸν αὐτόγραφο τοῦ ἱερομονάχου Ἰωάσαφ τοῦ Διονυσιάτη κώδικα Πα-ντελεήμονος 1035 ἐξήγηση τῆς σύνθεσης στὴ νέα μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας [στὰ φφ. 10<sup>ο</sup>-17<sup>ο</sup>: *Μακάριος ἀνὴρ, εἰς παλαιὸν μέλος, ἀγιορεῖτικον· ἤχος β' Δι' Ἀνὴρ, ἀλληλοῦια· Μακάριος ἀνὴρ*], ἀφενὸς μὲν ἀφορᾷ τὴ λεγομένη «ἀγιορεῖτικὴ» ἐκδοχὴ τῆς, ἀφετέρου δὲ παραδί-δει ἐξηγημένους μόνον τοὺς δύο πρώτους ψαλμοὺς τῆς σύνθεσης [πρβλ. καὶ παραπάνω, ὑπο-σημ. 21]· δυστυχῶς, δὲν κατόρθωσα ὡς τώρα νὰ ἔχω πρόσβαση στὸν συγκεκριμένο κώδικα καὶ ὡς ἐκ τούτου νὰ συνεκτιμῆσω καὶ τὴν ἐκεῖ καταγεγραμμένη ἐξήγηση· παρὰ ταῦτα, ἀπο-τολμῶ νὰ διατυπώσω ἐξ ἀρχῆς ἐδῶ τὴν ἀκόλουθη δική μου ἐξηγητικὴ πρόταση, ἐπιφυλασσό-μενος (μόλις μελετήσω καὶ τὴν ἀντίστοιχὴ τοῦ Ἰωάσαφ) νὰ ἐπανέλθω μὲ σχετικὰ σχόλια καὶ παρατηρήσεις.

χειά της και ἐπιλέγοντας βέβαια τὴν δυνατὸν ἀπλούστερη (ἄρα καὶ ἐγγύτερη στὸ πρωτότυπο) ἐκδοχὴ ἐξήγησης· στὴ συνέχεια, σημειῶνω τὴν προτεινόμενη ἐξήγηση τῶν ἐπιμέρους μελωδιότυπων τῆς παρούσας σύνθεσης, παραθέτοντας παράλληλα (γιὰ ἐποπτικότερη παρατήρηση τοῦ πράγματος) καὶ τὴν ἀντίστοιχη συνοπτικὴ ἐκδοχὴ παρασήμανσης τους:

G F

1α: 

() 

b a G a b G

1Α: 

() 

G G G a c b

1β.i: 

() 

[Μὲ τὴν ἴδια θέση ἐξήγησα καὶ περιπτώσεις ὅπου σημειώνεται μὲν ἀντικένωμα, ὁ δὲ ὅλος μελιχὸς σχηματισμὸς παραπέμπει σαφῶς σὲ ἀνάλυση ψηφιστοῦ· βλ. σχετικὰ τοὺς ὑπ' ἀριθμὸν 5, 6, 7, 9, 10, 13, 15, 16 στίχους τῆς δεύτερης καὶ τοὺς ὑπ' ἀριθμὸν 7, 9, 10, 11 στίχους τῆς τρίτης στάσης].

G b a G

1β.ii: 

() 

G G G G a c b b a a G G

1B: 



b G F a G a G F G a G F E F G a

2α: 

b aG F G a G G F E F a G F G F G a b b



G b a









G G G F G a a G F G G F E F a G

2β: 





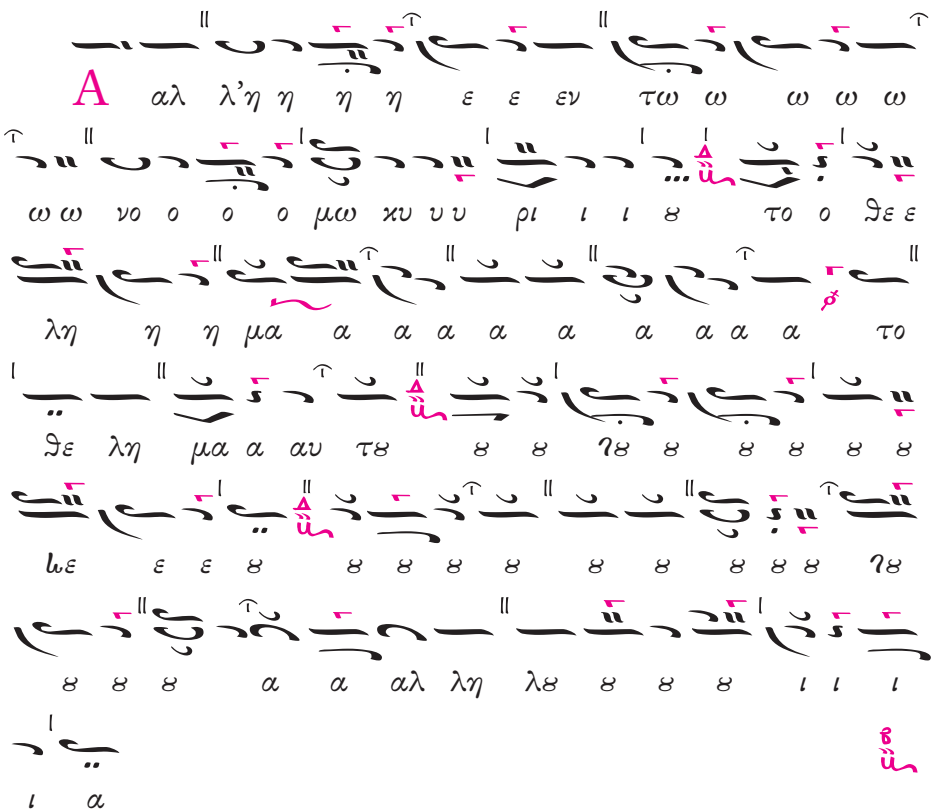


2.

Και εν ο ο δω ω ω α α α μαρ τω ω  
 ω λω ω ων ς ς ς ς ςκ ε ε ε ε ε ε  
 ε ε ε ε ς ςκ ε ε ε στη η η η η  
 η η η η λε ε ε η η η η η η  
 η η η η η η η α α αλ λη λς ς ς  
 ς ι ι ι ι α

3.

Και ε πι κα α ρε ε ε ε δρα λι ι ι μω  
 ω ων ς ςκ ε ε ε κα α α α α α  
 α α α ςκ ε κα α ρι σε ε ε λε ε ε ε  
 ε ε λε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε λε ε ε εν α α αλ λη λς ς ς ς ι  
 ι ι ι α

4. 

Α αλ λ'η η η η ε ε εν τω ω ω ω ω  
 ω ω νο ο ο ο μω κυ υ υ ρι ι ι ς το ο θε ε  
 λη η η μα α α α α α α α α α το  
 θε λη μα α αυ τϷ Ϸ Ϸ γϷ Ϸ Ϸ Ϸ Ϸ Ϸ Ϸ  
 ωε ε ε Ϸ Ϸ Ϸ Ϸ Ϸ Ϸ Ϸ Ϸ Ϸ Ϸ γϷ  
 Ϸ Ϸ Ϸ α α αλ λη λϷ Ϸ Ϸ Ϸ ι ι ι  
 ι α

5. 

Και εν τω ω νο ο ο ο μω α αυ τϷ Ϸ Ϸ Ϸ  
 με λε ε ε τη η η σει η η με ρα α ας και αι  
 αι αι αι αι αι αι αι η με ρας και αι νυ  
 κτο ο ο γο ο ο ο ο ο ωε ε ε ο ο  
 ο ο ο ο ο ο ο ο γο ο ο ος α α

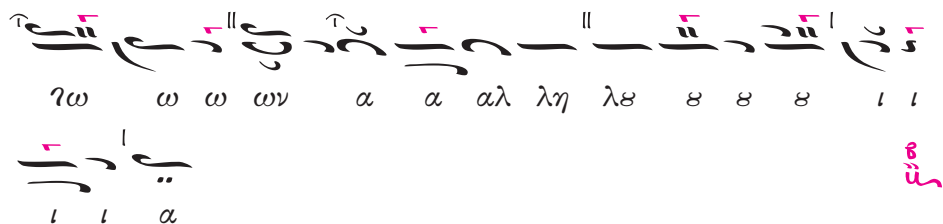


6. 

Και αι αι ε ε ε ε σται αι αι ως το ο ο ξυ  
υ ο λον το πε φυ υ τε ε ευ με ε ε ε  
ε ε ε ε ε ε πε φυ τευ με ε ε νο  
ο ο γο ο ο ο ο ο ο λε ε ε ο ο ο ο  
ο ο ο ο ο ο γο ο ο ον α α αλ λη  
λθ θ θ θ ι ι ι ι α

7. 

Πα α ρα α α α τα α ας δι ε ε ε ξο ο  
ο δε θ θς των υ υ υ δα α α α α α  
α α α των υ δα α α τω ω ω γω ω ω ω  
ω ω λε ε ε ω ω ω ω ω ω ω ω ω



8. **Ο** τον κα αρ πο ο ο ον αυ τη η η δω ω ω σει

ει ει ε εν και αι αι ρω ω ω ω ω ω ω ω

ω εν και ρω ω αυ τη η η η η η η η η

η η ηε ε ε η η η η η η η η η η


η η η η α α αλ λη λη η η η ι ι


ι ι α


9. **Κ**αι το ο φυ υ υ υλ λον α α αυ τη η η η η η η η η


α πο ορ ρυ υ υ η η η η η η η η η η


η η α πορ ρυ η η σε ται αι αι η αι αι



  
 αι αι αι αι ιε ε ε αι αι αι αι αι αι



  
 αι αι αι ιαι αι αι αι α α αλ λη λϑ ϑ ϑ ϑ



  
 ι ι ι ι α

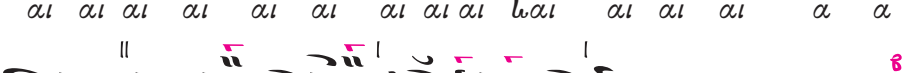
10. 
  
 Και αι πα α α αν τα α α ο σα α α α α


  
 αν ποι οι οι οι ει κα τευ ο ο δω ω ω θη


  
 η η η η η η η η κα τευ ο δω θη η


  
 σε ται αι αι ιαι αι αι αι αι ιε ε ε αι




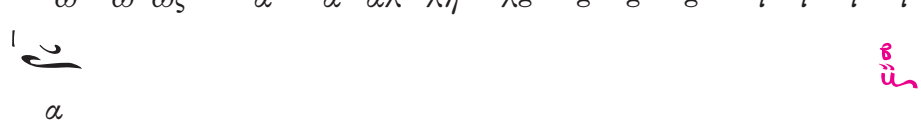

  
 αι αι αι αι αι αι αι αι ιαι αι αι αι α α


  
 αλ λη λϑ ϑ ϑ ϑ ι ι ι ι α




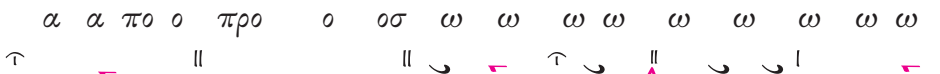
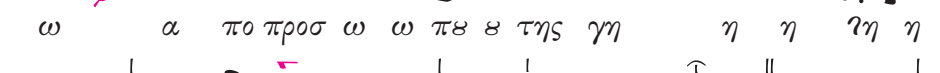
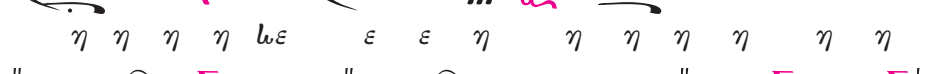
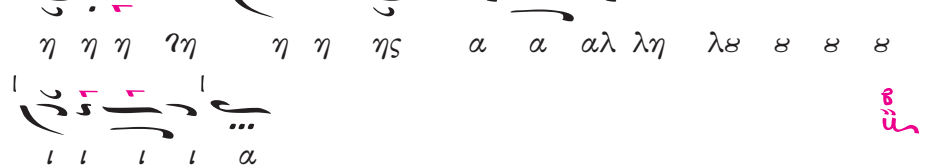
11. 
  
 Ουχ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ τω ως οι α α


  
 σε ε ε βει ει ει ει ει ει ει ει ει ει οι





  
 α σε βεις θχ 8 8 8 τω ω ω 7ω ω ω ω ω  
  
 6ε ε ε ω ω ω ω ω ω ω ω 7ω  
  
 ω ω ως α α αλ λη λ8 8 8 ι ι ι ι  
  
 α


12.


  
**A** αλ λ'η η η η ω σει ει ει χν8 8 8 8ς ον ε  
  
 ε εκ ρι ι ι πτει ο α α α α νε ε ε ε μος  
  
 α α πο ο προ ο ος ω ω ω ω ω ω ω ω  
  
 ω α πο προσ ω ω π8 8 της γη η η 7η η  
  
 η η η η 6ε ε ε η η η η η η  
  
 η η η 7η η η 8ς α α αλ λη λ8 8 8 8  
  
 ι ι ι ι α


13.



  
 Δ α α τ ς ς ς ς το ο ο ςκ α να α α


  
 στη σο ον ται αι αι α α σε ε ε βει ει ει ει



  
 ει ει ει ει ει ει α σε βεις εν κρι ι ι σει



  
 ει ει γει ει ει ει ει ει ωε ε ε ει ει ει ει



  
 ει ει ει ει ει ει γει ει ει ει α α αλ λη



  
 λ ς ς ς ς ι ι ι ι α


14.



  
 Ο ς δε ε ε ε α α α μα ς τω ω ω λοι



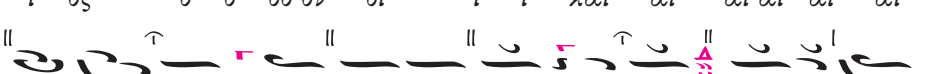
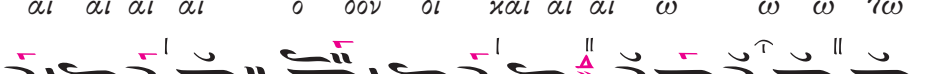
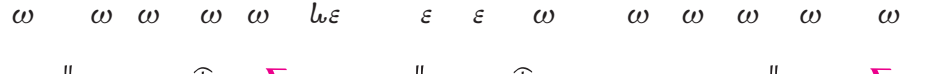


  
 οι οι ε εν β ς ς ς λη η η η η η η



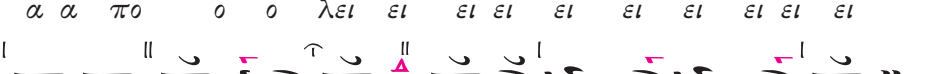

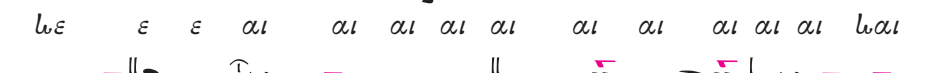
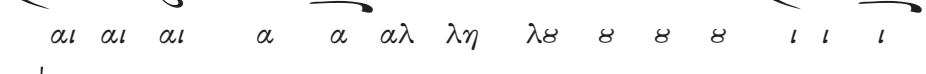

  
 η η η εν β ς λη δι και αι αι ω ω ω γω ω


  
 ω ω ω ω ωε ε ε ω ω ω ω ω ω


  
 ω ω ω γω ω ω ων α α αλ λη λ ς ς ς



  
 ς ι ι ι ι α

15.   
**Ο** τι γι ι ι νω ω ω ω σκει ει ει κυ ρι ι  
  
ι ος ο ο δο ον δι ι ι και αι αι αι αι αι  
  
αι αι αι αι ο δον δι και αι αι ω ω ω γω  
  
ω ω ω ω ω λε ε ε ω ω ω ω ω  
  
ω ω ω ω γω ω ω ων α α αλ λη λθ θ  
  
θ θ ι ι ι ι α


16.   
**Κ**αι ο ο δο ο ο ος α σε ε ε βω ω ων  
  
α α πο ο ο λει ει ει ει ει ει ει ει  
  
α πο λει ει ει ται αι αι λαι αι αι αι αι  
  
λε ε ε αι αι αι αι αι αι αι αι λαι  
  
αι αι αι α α αλ λη λθ θ θ θ ι ι ι  
  
ι α

## Ἀρχὴ τῆς δευτέρας στάσεως·


Ἦχος ᾠ̣ Δι̣ ϥ

1. 

Ι να τι ε ε ε φρυ α α ξαν ε ε ε θνη και αι  
 αι αι λα α α α οι ε με λε τη σα αν κε  
 ε ε να α α α α α λε ε ε α αλ  
 λη η η λϑ ϑ ϑ ϑ ι ι ι ι α

2. 

Πα ρε ε ε ε ςη η η η σαν οι βα σι λει  
 εις τη η ης γη η η η η η η λε ε ε  
 ης αλ λη η η λϑ ϑ ϑ ϑ ι ι ι ι α

3. 

Και οι α α α αρ χο ο ο ον τες συν η η  
 η η χθ η η η η σαν ε πι το ο α α αυ το  
 ο ο ο ο ο λε ε ε ο αλ λη η η λϑ



4. **Κ**α τα τσ κυ υ υ ρι ι ι σ και αι αι αι κα α

α α τα τσ χρι σσ σ α α αυ τσ σ σ σ

σ σ σ λε ε ε σ αλ λη η η λσ σ σ σ

ι ι ι ι α

5. **Δ**ι αρ ρη η η η ξω ω ω ω μεν τσ δε σμσ

σς α α αυ τω ω ω ω ω ω ω λε ε ε

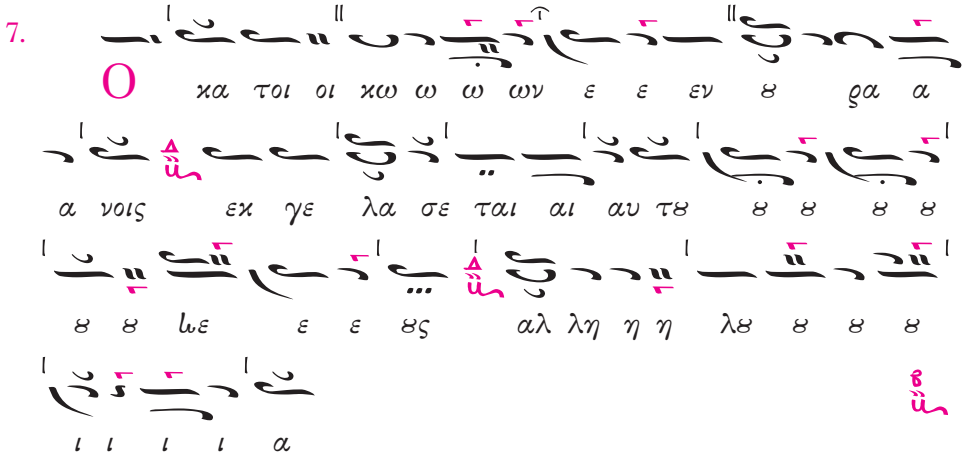
ων αλ λη η η λσ σ σ σ ι ι ι ι α

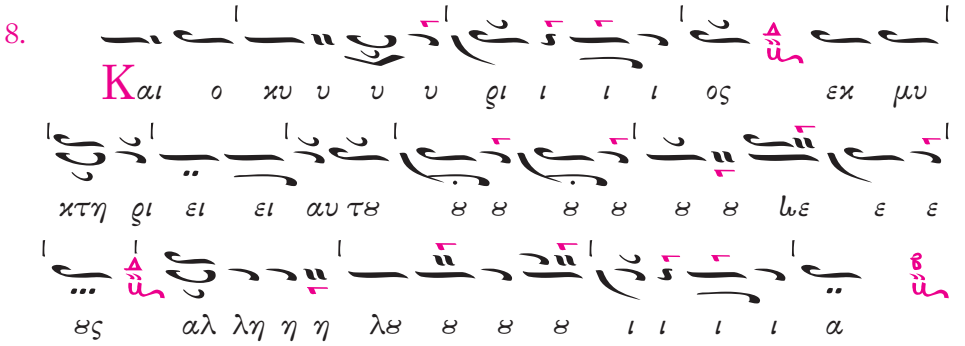
6. **Κ**αι α πορ ρι ι ι ι ψω ω ω ω μεν αφ η

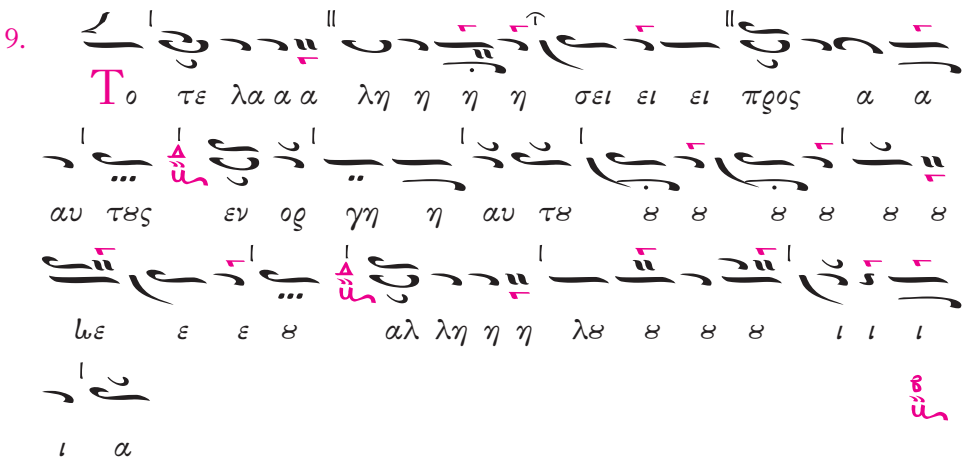
μων τον ζυ γον α α αυ τω ω ω ω ω ω ω λε




ε ε ων αλ λη η η λσ σ σ σ ι ι ι ι α











7.  **Ο** κα τοι οι κω ω ω ων ε ε εν ς ρα α  
α νοις εκ γε λα σε ται αι αυ τϷ ς ς ς ς  
ς ς λω ε ε ςς αλ λη η η λϷ ς ς ς  
ι ι ι ι α

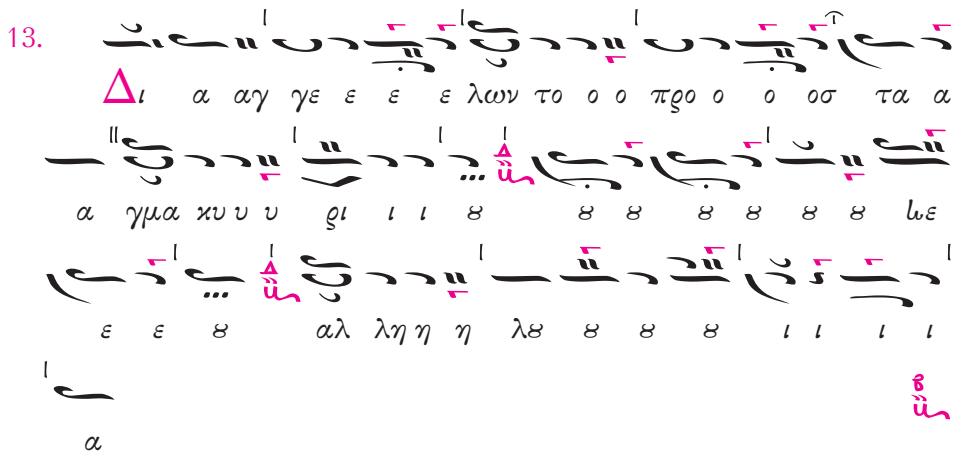
8.  **Κ**αι ο κυ υ υ υ ρι ι ι ι ος εκ μυ  
κτη ρι ει ει αυ τϷ ς ς ς ς ς ς λω ε ε  
ςς αλ λη η η λϷ ς ς ς ι ι ι ι α

9.  **Τ**ο τε λα α α λη η η η σει ει ει προς α α  
αυ τϷς εν ορ γη η αυ τϷ ς ς ς ς ς ς  
λω ε ε ς αλ λη η η λϷ ς ς ς ι ι ι  
ι α

10.   
**Κ**αι εν τω θυ υ μω ω ω α α αυ τθ τα ρα  
  
 ξει ει α αυ τθ θ θ θ θ θ θ λε ε ε  
  
 θς αλ λη η η λθ θ θ θ ι ι ι ι α

11.   
**Ε** ε γω ω ω δε ε ε κα τε ε ε ςα α  
  
 α θην βα σι λε ευς υπ αυ τθ θ θ θ θ θ θ  
  
 λε ε ε θ αλ λη η η λθ θ θ θ ι ι ι  
  
 ι α

12.   
**Ε** πι σι ω ων ο ο ο ο ρο ο ος το α  
  
 α α γι ι ο ον αυ τθ θ θ θ θ θ θ λε  
  
 ε ε θ αλ λη η η λθ θ θ θ ι ι ι ι  
  
 α

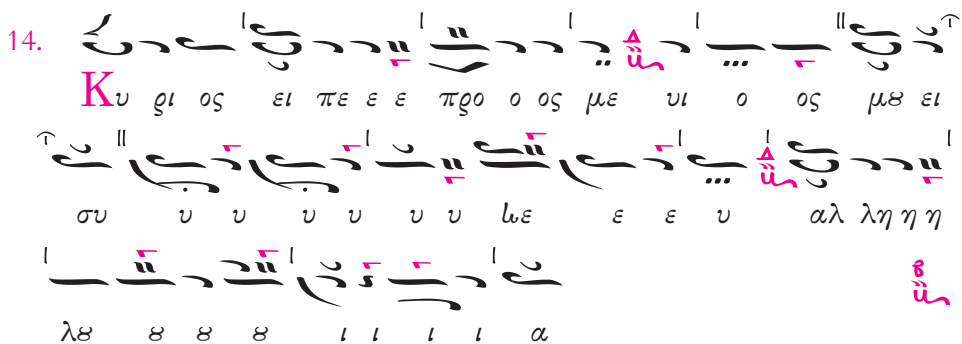
13. 

Δι α αγ γε ε ε ε λων το ο ο προ ο ο οσ τα α

α γμα κυ υ ρι ι ι ς ς ς ς ς ς ς ς

ε ε ς αλ λη η η λς ς ς ς ι ι ι ι

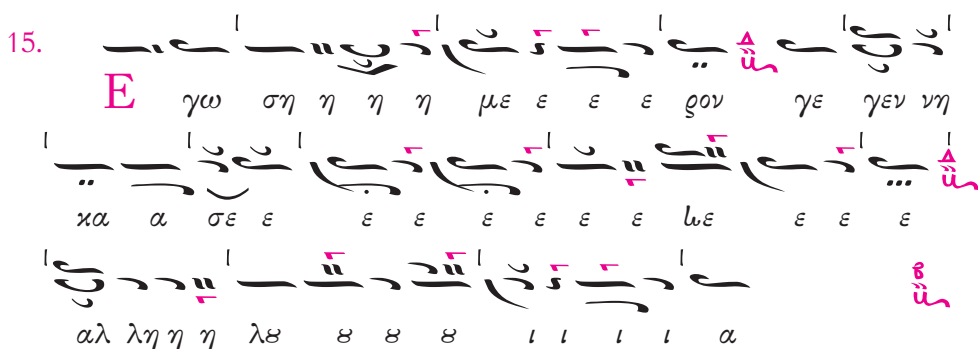
α

14. 

Kυ ρι ος ει πε ε ε προ ο ος με υι ο ος μθ ει

συ υ υ υ υ υ υ λς ε ε υ αλ λη η η





λς ς ς ς ι ι ι ι α




15. 




E γω ση η η η με ε ε ε ρον γε γεν νη


κα α σε ε ε ε ε ε ε λς ε ε ε

αλ λη η η λς ς ς ς ι ι ι ι α


16.   
**Α**ι τησαι παρ ε ε ε μ ε ε ε και αι αι δω σω  
  
 σοι οι οι ε ε ε θνη την κλη ρο νο μι ι αν σε  
  
 ε  
 αλ λη η η η λ ε  
  
 ε  
 α

17.   
**Κ**αι την κα τα σχε ε ε ε σι ι ι ν σε τα πε ρα τα  
  
 α της η η η η η η η ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 αλ  
  
 λη η η η λ ε  
 α


18.   
**Π**οι μα νεις α α αυ τε ε ε ε εν ρα ε δω σι ι δη  
  
 ρα α α α α α α ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 αλ λη η  
  
 η λ ε  
 α

19. 

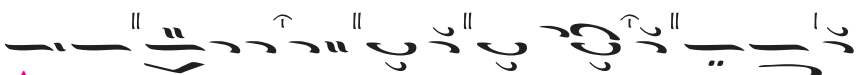
Ως σκευ η κε ρα α α με ε ε ως συν τρι ι ψει  
 εις αυ τθ θ θ θ θ θ θ λε ε ε θς αλ  
 λη η η λθ θ θ θ ι ι ι ι α

20. 

Και νυ υ υ υν βα σι ι ι λεις συ υ νε τε  
 ε ε ε ε ε ε λε ε ε ε αλ λη η η λθ  
 θ θ θ ι ι ι ι α

21. 

Παι δε ε ε ευ θη η η η τε ε παν τες οι  
 κρι νον τε ες την γη η η η η η λε ε ε  
 ην αλ λη η η λθ θ θ θ ι ι ι ι α

22. 




Δθ θ λευ σα α τε ε τω κυ ρι ω εν φο ο ο  
 βω ω ω ω ω ω λε ε ε ω αλ λη η η






23.



26.


  
**Ο** ταν εκ καυ θη εν τα χει ο θυ μο ος αυ
   

  
 τϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ωε ε ε ϑ αλ λη η η
   

  
 λϑ ϑ ϑ ϑ ι ι ι ι α




27.





  
**Μ**α κα ρι οι οι οι πα α αν τες οι πε ποι θο
   

  
 τες ε επ αυ τω ω ω ω ω ω ω ωε ε ε
   

  
 ω αλ λη η η λϑ ϑ ϑ ϑ ι ι ι ι α





Ἀρχὴ τῆς τρίτης στάσεως.






Ἦχος α̣̣̣ Δι ϣ




1.


  
**Κ**υ ρι ε τι ε πλη η η θυν θη η σαν οι θλι βο
   

  
 ο ον τε ε ες με πολ λοι ε πα νι ι ι ι σα
   

  
 α α αν ται ε ε ε ε ε επ' ε ε με ε


  
 λε ε ε ε α α αλ λη λθ θ θ θ
   

 ι ι ι ι α
 


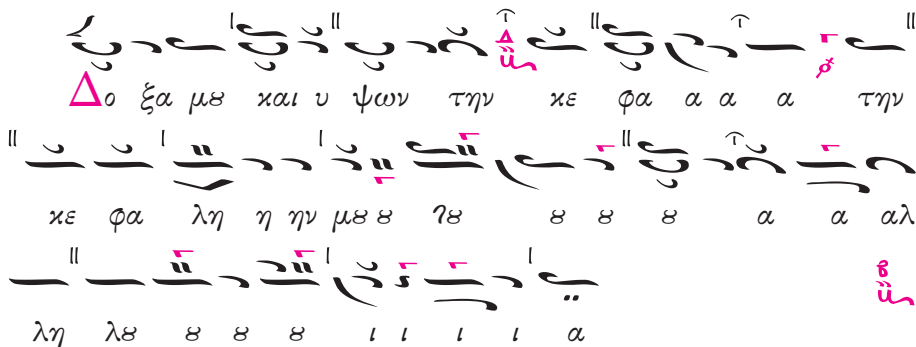
2. 
  
 Πολ λοι λε ε γθ θ θ θ σι τη η η η
   

 τη ψυ χη η η μθ θ γθ θ θ θ α α αλ
   

 λη λθ θ θ θ ι ι ι ι α
 


3. 
  
 Ουκ ε ςι σω τη ρι ι ι α αυ τω ω ω ω
   

 εν τω θε ω ω ω ω τω θε ω αυ τθ θ γθ
   

 θ θ θ α α αλ λη λθ θ θ θ ι ι ι
   

 ι α
 


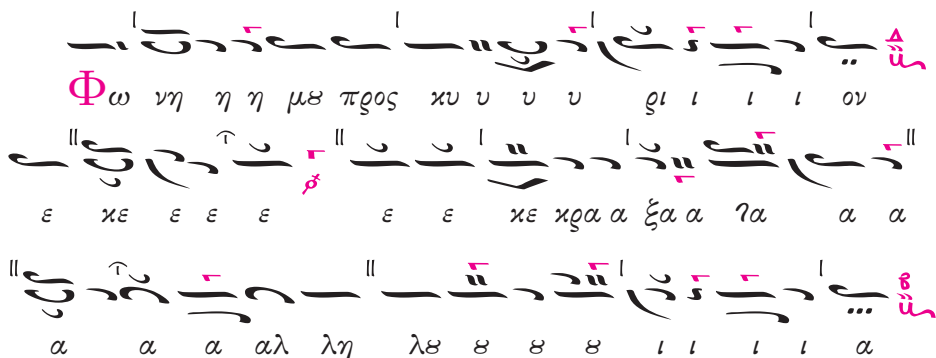
4. 
  
 Συ υ υ δε κυ υ υ ρι ι ι ι ε αν τι
   

 λη πτω ω ω ω ω ω ωρ μθ θ ει ει γει ει
 




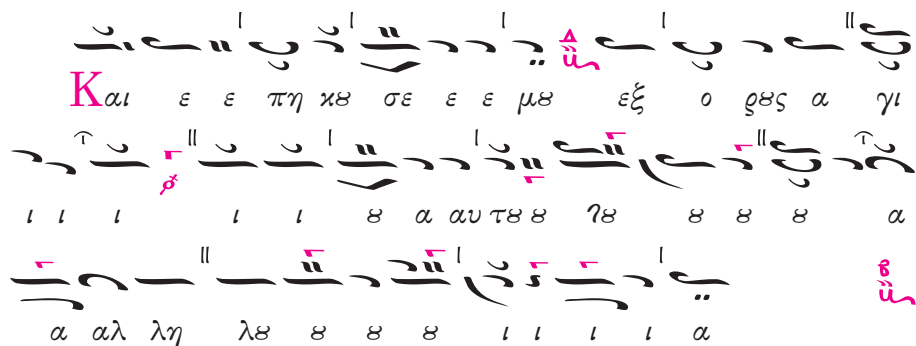
5.




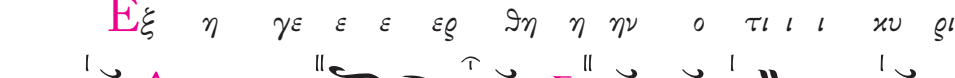


6.


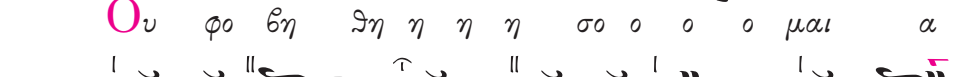





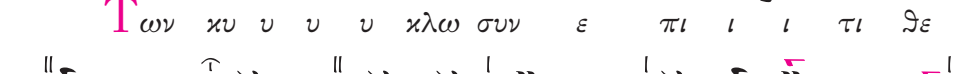
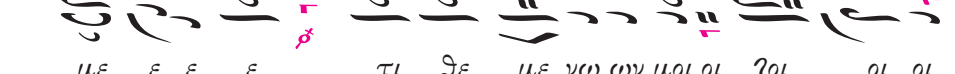
7.


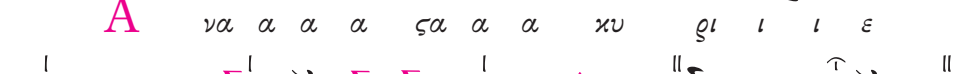





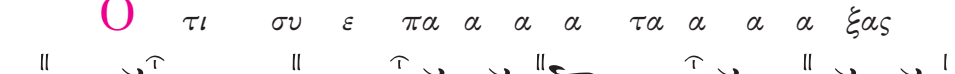
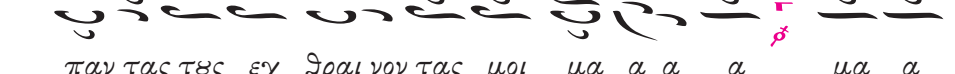

8.   
**E** γω ω ω ω ε κοι οι οι μη η η θην και υ  
  
υ υ υ και αι υ πνω σα α γα α α α α  
  
α αλ λη λϝ ϝ ϝ ϝ ι ι ι ι α




9.   
**E**ξ η γε ε ε ερ θη η ην ο τι ι ι κυ ρι  
  
ι ος αν τι λη η η η ψε ε ται αι αι μϝ ϝ  
  
γϝ ϝ ϝ ϝ α α αλ λη λϝ ϝ ϝ ϝ ι ι  
  
ι ι α





10.   
**O**υ φο βη θη η η η σο ο ο ο μαι α  
  
πο μυ ρι α α α α α α δων λα α ϝ ϝ γϝ  
  
ϝ ϝ ϝ α α αλ λη λϝ ϝ ϝ ϝ ι ι ι  
  
ι α





11.   
**T**ων κυ υ υ υ κλω συν ε πι ι ι τι θε  
  
 με ε ε ε τι θε με νω ων μοι οι γοι οι οι  
  
 οι α α αλ λη λθ θ θ θ ι ι ι ι α

12.   
**A**να α α α σα α α κυ ρι ι ι ε  
  
 σω ω ω ω σο ο ο ον με ο θε ε ε ε  
  
 ο θε ο ο ος μθ θ γθ θ θ θ α α αλ  
  
 λη λθ θ θ θ ι ι ι ι α

13.   
**O**τι συ ε πα α α τα α α α ξας  
  
 παν τας τας εχ θραι νον τας μοι μα α α α μα α  
  
 ται αι αι ω ω γω ω ω ως α α αλ λη λθ θ  
  
 θ θ ι ι ι ι α

14.  **Ο** δο ο ο ον τα α ας α μα α αρ τω  
 λω ω ω ων συ υν ε τρι ι ψα α γα α α ας  
 α α αλ λη λθ θ θ θ ι ι ι ι α

15.  **Τ**θ κυ ρι ι ι ι θ η σω τη η η ρι ι ι  
 α και ε πι τον λα α α ο ο ον σθ η ευ  
 λο ο ο ο ευ λο γι α α σθ θ γθ θ θ θ  
 α α αλ λη λθ θ θ θ ι ι ι ι α

 **Δ**ο ξα πα α τρι ι ι ι και υι υι υι ω και  
 α γι ω ω ω ω α γι ω πνευ μα α τι  
 ι ι γι ι ι ι ι ι ι ι ι ι  
 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι α α αλ





Κλείνω τὴν παροῦσα ἀνακοίνωση ἀντιγράφοντας καὶ πάλι ἀπὸ τὸν προε-  
κτεθέντα κολοφῶνα τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν:

*Οἱ ἀναγινώσκοντες ἔρρωσθε καὶ ἐν Χριστῷ τῷ ἀληθεῖ Θεῷ ἡμῶν  
μέμνησθε· καὶ σφαλερόν τι εὐρόντες, εἴπερ τις τῶν ἐπισταμένων, ἐπα-  
νορθώσατε, τῇ ἀνθρωπίνῳ γὰρ φύσει συνέβη τὸ ἁμαρτάνειν παρακο-  
λούθημα. Αὐτὸς δὲ ὁ τῶν ὅλων Θεός, ἡ πηγὴ τῆς σοφίας καὶ τῶν  
μουσῶν παροχεύς, ἀξιῶσαι ἡμᾶς ἐν τῇ αὐτοῦ βασιλείᾳ ὑμνήσοντας  
αὐτῷ καὶ ἄσοντας μετὰ τῶν αὐτοῦ ἐκλεκτῶν εἰς αἰῶνα τὸν ἄπειρον·  
ἀμήν.*

